ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. Nos 1-2 JANVIER-MARS 1938

4

SOMMAIRE

Nos deuils.
Le théâtre à Montauban.
Chronique.
Notes et documents.
Correspondance.
Appel aux Chercheurs.

PARIS. LIBRAIRIE E. DROZ. 25, RUE DE TOURNON

Président-Fondateur : Auguste RONDEL (1858-1934)

COMITÉ D'HONNEUR

Président : M. Jacques COPEAU.

Vice-Présidents : MM. J. FRANSEN, Privat-Docent de l'Université d'Amsterdam ; U. KUNZ-AUBERT, Rédacteur au *Journal de Genève* ; H. LIEBRECHT, professeur à l'Ecole Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Membres : MM. P. ABRAM, Directeur du Théâtre de l'Odéon ;
E. BOURDET, Administrateur Général de la Comédie Française ;
J. CAIN, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale ;
S. CHARLÉTY, Recteur honoraire de l'Université de Paris ;
J. GREGOR, Conservateur du Musée du Théâtre de Vienne ;
E. HERRIOT, Président de la Chambre des Députés ;
G. HUISMAN, Directeur Général des Beaux-Arts ;
J. ROUCHÉ, Directeur des théâtres lyriques nationaux ;
G. ROUSSY, Recteur de l'Université de Paris ;
J. VENDRYÈS, Doyen de la Faculté des Lettres de Paris.

ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. Nos 1-2 JANVIER-MARS 1938

NOS DEUILS

Ferdinand Brunot n'est plus. Un grand cœur a cessé de battre, un grand esprit a cessé de penser.

Tous ceux pour qui le prestige intellectuel de la France est autre chose qu'un prétexte à rhétorique ressentiront avec douleur la perte que notre pays vient de faire.

Nous eûmes, à plusieurs reprises, trois semaines durant, l'espoir qu'il ne nous serait pas enlevé; son vigoureux tempérament paraissait prendre le dessus; le 26 janvier encore, une amélioration se dessinait... Joie sans lendemain; le 30 à l'aube, il expirait.

S'était-il, lui-même, tout de suite, senti frappé sans rémission ? Des souvenirs douloureux le hantaient, et, dès les premiers jours, on eût dit qu'il se préparait, avec une sérénité stoïcienne, au départ. Cruelle épreuve pour ses disciples, pour ses fils spirituels, que ces entretiens, où il précisait ce qui lui restait à faire, ce qu'on trouverait dans ses notes, comment elles étaient classées, comment il faudrait les utiliser ! Ceux qui recevaient le don sans prix de cette suprême confiance, dissimulaient avec peine leur émotion : le maître ne sentait-il pas qu'il nous quitterait avant d'achever ce qu'il avait encore à dire ? Mais que cela pût arriver paraissait inconcevable.

En dépit des années, il avait conservé toute sa vigueur d'esprit, sa clairvoyance critique, son goût des réalités vivantes, et cette passion du travail qu'il savait rendre contagieuse. On pouvait espérer, aux premiers jours de cette année, qu'il achèverait le grandiose monument élevé par lui à la langue, — et à la pensée, et à la nation, — françaises, œuvre d'une telle ampleur et d'une telle hardiesse, que l'Encyclopédie seule pourrait, à la rigueur, lui être comparée. Des voix autorisées ont dit, devant son cercueil, et diront ailleurs encore, ce que fut cette magnifique entreprise, poursuivie pendant plus de trente années avec une ardeur inlassable : ici, rendons-lui l'humble et fervent hommage de notre reconnaissance.

Qu'il ait pris une part des plus actives à la fondation de notre Société, cela s'explique sans peine : le théâtre, fait éminemment social, ne pouvait laisser indifférente son universelle curiosité : c'est pourquoi il témoignait aux travaux, aux idées, aux efforts de Félix Gaiffe la plus chaleureuse et la plus agissante sympathie. Puis il retrouvait dans nos recherches ce qui le passionnait lui-même, ainsi que le rappelait M. le Doyen Vendryès, depuis sa thèse de doctorat : l'effort pour découvrir la pensée, les goûts, les besoins, les travers, la vie d'une société, par la quête et l'interprétation méthodiques d'une documentation mal connue encore, fragmentaire et dispersée dans les coins les plus inattendus comme dans les moins attrayants fatras. Mais surtout l'historien de la langue estimait à son prix le témoignage qu'est le parler de la scène, depuis les grandiloquences tragiques jusqu'aux trivialités de la farce. Il se demandait aussi quel « véhicule linguistique », pour ainsi dire, pouvait être la représentation dramatique : depuis vingt ans, il cherchait à préciser le rôle des comédiens dans la propagation du français, en France même et dans toute l'Europe.

Aussi quand il apprit que des travailleurs, venus des points les plus opposés de l'horizon intellectuel, voulaient se connaître et s'entraider pour étudier non plus la *littérature*, mais la *vie théâtrale* dans sa riche complexité, sa joie fut grande et son adhésion agissante. Quand nous perdîmes Auguste Rondel, nous fûmes unanimes à lui donner Ferdinand Brunot pour successeur : nous savions tous de quelle autorité, de quelle

expérience, de quel dévouement, de quelle bonté, notre groupe allait bénéficier. Nous l'eussions volontiers gardé à notre tête : c'est lui qui s'y refusa. Un groupement comme le nôtre devait, disait-il, appeler tour à tour à sa présidence des personnalités diverses, afin de bien marquer l'éclectisme, ou plutôt l'universalité de ses préoccupations. Mais il n'en continuait pas moins à nous suivre, à nous conseiller. Nul n'était plus assidu aux séances de notre Comité, nul ne s'y montrait plus ingénieux à résoudre les difficultés auxquelles toute société naissante, et surtout par les temps actuels, est condamnée.

Ce grand savant, dont le nom se prononçait avec respect dans toute l'Europe et les Amériques, était encore pour nous, Historiens du Théâtre, autre chose, de plus proche et de plus cher : l'ami clairvoyant dont l'énergique bonté soutenait et relevait les découragements. Et notre douleur en est accrue : le maître nous laisse du moins une œuvre impérissable, une méthode que nous pouvons nous efforcer de maintenir féconde, des enseignements auxquels il dépend de nous de rester fidèles, un souvenir dont nous perpétuerons le culte..... mais qui pourra nous rendre le charme de son esprit, la droiture généreuse de son cœur, et la solidité de son affection ?

La mort de l'illustre historien de la langue française est le troisième deuil qui frappe notre Société depuis quatre mois.

Le 24 octobre, nous perdions Alfred Mortier, qui fut un de nos premiers adhérents et de nos plus fidèles collaborateurs : le numéro d'avril-juin contenait encore une de ses communications, relative aux comédiens italiens. On sait en effet que notre regretté confrère n'était pas seulement poète et auteur dramatique : c'était un italianisant de marque; son livre sur *Ruzzante* demeurera un ouvrage capital pour les historiens de la « Commedia ». Au moment où il nous a quittés, il projetait, nous apprend M. Silvio d'Amico, dans la *Rivista Italiana del Dramma*, de provoquer des échanges dramatiques franco-italiens, et de traduire deux pièces, de Ugo Betti et de C. V. Lodovici.

Car à 72 ans — il avait la coquetterie de rappeler son

âge — Alfred Mortier gardait l'activité, l'esprit accueillant, ouvert, « oseur », de la jeunesse, à peine tempéré par une expérience courtoisement sceptique d'homme qui savait beaucoup et avait médité encore plus. Ecrivain d'avant-garde au temps du premier Théâtre Libre, il était resté un « moderne », sans fétichisme pour un passé qu'il aimait cependant et connaissait bien. Une de ses dernières œuvres, *Déjanire,* adaptation d'une des moins dramatiques parmi les œuvres grecques, témoigne d'une curieuse « indépendance de respect », si l'on peut risquer ce terme. En lui, l'artiste et l'érudit s'entendaient et collaboraient fraternellement; c'est pourquoi, sans doute, il témoigna tout de suite une vive sympathie pour notre effort.

Bienveillant aux travailleurs et aux jeunes, il fut vraiment des nôtres « en esprit »; un des plus récents souvenirs que le secrétaire conservera de lui, ce sont les remerciements d'une étudiante que la Société avait recommandée à son savoir et à sa bonté. La gratitude émue de cette jeune fille n'est-elle pas la plus enviable des oraisons funèbres ?

Six semaines plus tard, le 3 décembre, nous avions la douloureuse surprise d'apprendre la mort subite du Professeur Delacroix, Doyen de la Faculté des Lettres et membre de notre Comité d'Honneur.

Depuis la fondation de notre Société, le Doyen Delacroix n'avait cessé de lui témoigner la plus flatteuse attention et la plus agissante bienveillance. Non seulement il accordait fort libéralement l'hospitalité à nos assemblées, mais il signalait à ses étudiants l'intérêt que pouvaient offrir nos travaux pour leurs études philosophiques : rappelons qu'il avait encouragé naguère l'un d'eux à présenter à l'examen du Diplôme d'Etudes Supérieures un mémoire sur *Les problèmes psychologiques et moraux posés par le « Paradoxe sur le Comédien »*. Durant la dernière année scolaire, il avait, sur la proposition de MM. les Professeurs de l'Institut de Français, approuvé et facilité grandement la création d'un petit centre de recherches d'histoire théâtrale, rattaché à cet Institut.

Ses obsèques ont été célébrées dans la plus stricte intimité;

mais, le 10 décembre, dans l'Amphithéâtre Descartes, un hommage solennel a été rendu par les professeurs et les étudiants de la Faculté à la mémoire du Doyen si brusquement disparu. La Société, d'un cœur unanime, prendra part au chagrin de sa famille, de ses collègues, des disciples de ce maître qui l'honora, dès les premiers jours, de sa protection, nous oserons écrire de son amitié.

Notre numéro était déjà remis à la composition lorsque nous avons appris la mort d'Edouard Champion, après une longue et douloureuse maladie de six mois.

Jamais notre société n'avait encore été éprouvée de la sorte : quatre pertes, et quelles pertes ! au cours du même semestre !

Nous ne saurions rendre un plus bel hommage à l'historiographe de la Comédie Française qu'en citant ce souvenir personnel d'un de ses collaborateurs, M. Paul Vinson, qui écrit dans les *Heures de Paris* du 9 mars :

« Successeur de Mouhy, de Laugier, d'Heylli, de Gueulette, Edouard Champion devait tous les surpasser par l'abondance des détails et par la concentration soignée des documents les plus divers. Il m'avait demandé mon concours et acceptait cordialement mes suggestions. Mais quand je voulais lui faire abréger certains détails, ou simplifier certains points, il s'y refusait : « Pensez, me disait-il, combien il serait précieux d'avoir des renseignements analogues pour le siècle dernier ! » car c'était en historien, en pur historien, qu'il concevait la mission qu'il s'était donnée. Il travaillait pour l'avenir. »

Les historiens du théâtre, qui savent combien il coûte d'efforts et de recherches, pour n'aboutir bien souvent qu'à des conjectures incertaines et vagues, ne diront jamais assez la reconnaissance qu'ils doivent à Joannidès et à son continuateur, Edouard Champion. Puisse l'œuvre qu'ils ont menée à bien avec tant de ferveur ne pas être interrompue ! Puisse l'exemple qu'ils ont donné leur susciter le successeur que méritent ces grands laborieux, ces bons serviteurs de la science.

LE THÉATRE A MONTAUBAN

Comme nous l'avions annoncé il y a quelques mois, M. Victor Malrieu nous a communiqué de précieuses indications touchant le théâtre de sa ville. Notre « Appel » de septembre 1936 signalait deux faits en tout : l'un de 1738, l'autre de 1779 : les communications successives de notre correspondant nous révèlent trois documents parus dans le *Bulletin de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne*, et qui avaient échappé à nos recherches :

1° Une note de Georges Bourdon (T. IV, 1876, p. 169) sur une troupe de 1749;

2° Deux articles de M. Malrieu lui-même (T. LIII, 1925, p. 108; T. LVIII, 1930, p. 1), le premier sur des incidents remontant à 1771 et 1797, le second sur divers épisodes qui fournissent un certain nombre de dates certaines entre 1760 et 1799.

Ainsi nous commençons à percevoir un peu de continuité dans la vie théâtrale montalbanaise, et les détails révélés en prennent une signification, une importance nouvelles.

Le document analysé par G. Bourdon est tiré des archives de la Sénéchaussée : le 21 octobre 1749, à 8 heures du soir, la représentation se termina par une querelle suivie de voies de fait; les acteurs comparurent devant le présidial, mais l'article ne dit malheureusement pas si ce fut comme accusés, comme plaignants ou comme témoins. Toutefois nous connaissons leurs noms et leurs âges, indication infiniment précieuse. En effet les noms cités se rencontrent ailleurs, et chaque nouveau renseignement, si menu soit-il, nous permet de connaître un peu mieux la vie et les aventures de ces errants.

Marguerite Capar, épouse Cadeville, ne serait-elle pas la mère de la danseuse *Capdeville*, qui débute à Londres (Covent-Garden) le 26 novembre 1751, qui danse à Nantes en 1771 (Bibl. Opéra, livret de *Horiphesme ou les Bergers*), qui épouse le chef de troupe Restier, et qui, le 10 mai 1773, demande sans succès, de Saint-Malo, l'autorisation d'amener sa troupe à

Bayonne ? (Ducéré, *Rev. de Béarn*, 1884, p. 382, et Foltzer, *Au Temps jadis de Bayonne*, 2e Série, p. 128).

Marianne Josèphe Du Cormier, veuve Tourterelle, née vers 1709, serait-elle apparentée au ménage Ducormier qui joue à Munich, venant de Bruxelles, en 1702 et en 1706 (Trautmann, *Jahrb. für Münscher Geschichte*, 1888, p. 233 et 247), à Pierre Ducormier, chef de troupe, Comédien de Mgr le duc de Bourgogne, qui séjourne à Strasbourg du 9 juin 1722 jusqu'en 1727 (Lobstein, *Beitrage zur Geschichte der Musik im Elsass*, et Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters in Elsass*) : au chef de troupe Ducormier qui est peut-être le même que le précédent, et qui joue à Angers en 1738 (Queruau-Lamerie, *Notice s. le th. d'Angers*, p. 220) ?

Quant au nom bizarre de son mari, ne pourrait-on y voir la déformation d'un nom italien ? Arras connut, de la fin de 1763 aux Rameaux de 1764, un Sr. Tortorez (ou Tortoretti), dit Pasquariel, qu'on retrouve le 31 octobre 1766 au Havre, où il est appelé Tortorelly (Cardevacque, *Th. à Arras*, p. 55, et Vesque, *Hist. des Th. du Havre*, p. 8. La « *veuve Tourterelle* » serait-elle donc apparentée par son mariage à la famille de Joseph Tortoriti, dit Pascariel, qui joue à Toulouse, puis à Grenoble, à Lyon et à Strasbourg, de 1701 à 1703, et qui fut le beau-père de Dominique Biancolelli (fr. Parfaict, *Dict. des Th.*, art. Place ; Vallas, *Siècle de mus. à Lyon*, p. 67 et 69 ; Vogeleis, *Quetten...*)

François Poloni, âgé de 50 ans, pourrait être le chef de troupe qui séjourne deux mois à Brest en 1734 (Delourmel, *Dépêche de Brest*, 17 janvier 1911) ; Jean (20 ans) et Antoine (14 ans) sont probablement ses deux fils ; ont-ils quelque parenté avec le danseur Polony, qu'on trouve en Hollande, d'abord dans la troupe d'enfants de Frédéric, puis sur les théâtres d'Amsterdam et de La Haye (Fransen, *Comédiens français en Holl.*, p. 361 et 364) ? Ce danseur pourrait, à la rigueur, être un fils de Jean.

Quant à François-Bernard Fleury, nous ne pouvons pas le placer avec certitude au milieu de l'abondante série de ses homonymes. Etait-ce Liard-Fleury, qui, selon les fr. Parfaict, aurait débuté à la Comédie Française en 1733, l'aurait

abandonnée en 1736 pour courir la province ? Il est vrai que, selon Louise Fusil, sa petite fille, Liard Fleury était à Bayreuth en 1749 (*Souv. d'une actrice*, T. I., p. 11) ; mais ce témoignage est peu sûr. Le prénom Bernard serait-il une altération de *Bénard*, et aurions-nous affaire au père de Bénard dit Fleury, l'acteur de la Comédie Française ? Il est bon de signaler les hypothèses plausibles qui mériteraient vérification.

Tout celà, dira-t-on, ne conduit à aucune certitude. C'est vrai... pour le moment ; mais ce n'est pas une raison pour ne pas recueillir les moindres indices. Il n'est pas moins utile de signaler des inconnues, comme la danseuse Isabeau ou la comédienne Léonine, comme la dlle Gostio, qui était peut-être la femme (ou la fille ?) d'un chef de troupe non moins inconnu, nommé Gostiau, qui passe à Rochefort, en 1751, vers la fin de l'hiver (H. Clouzot, *Re. de la Saintonge*, 1900, p. 422) : il suffirait d'une nouvelle trouvaille, peut-être à l'autre bout de la France, sinon à l'autre bout de l'Europe, pour que ces pauvres « fiches » sur trois cabotines obscures permissent des conclusions utiles ou des hypothèses fécondes.

La seconde note, publiée par M. Malrieu ees 1925, enous fait connaître le texte d'un billet adressé, le 17 septembre 1771, par l'Intendant de Gourgue, aux autorités municipales de Montauban. Les comédiens avaient annoncé *l'Honnête Criminel, ou la Piété Filiale*, de Fenouillot de Falbaire, une affligeante platitude à laquelle on fit un succès en la déclarant subversive. Elle mettait sur la scène l'aventure réelle d'un jeune protestant qui s'était laissé condamner aux galères à la place de son père. Le roi, qui avait grâcié le jeune homme, n'entendait pas, néanmoins, qu'on célébrât sa piété filiale sur les planches : la pièce, jouée sur des théâtres particuliers, était interdite aux acteurs professionnels, qui, naturellement, s'efforçaient de satisfaire le goût du spectateur pour le fruit défendu. A Montauban, Mgr l'Intendant prit la chose fort mal : il défendit la représentation, puis, comme il devait s'absenter, il donna des ordres particulièrement énergiques à la municipalité : interdire la pièce sous quelque titre qu'on la donne, et, en cas de

désobéissance, emprisonnér le chef de la troupe, « en conséquence des ordres du Roi, sans égard pour certains ordres contraires ».

Cet incident est assez curieux, parce que le représentant du pouvoir central à Montauban résiste avec intransigeance, à l'époque où d'autres se montraient bien plus conciliants. Dès la fin de 1770, on tolérait à Bordeaux, sous le titre de *La Piété filiale*, une version corrigée de *L'Honnête Criminel*, et le Magistrat de Bayonne l'autorisait, le 26 février 1771, à la condition que les acteurs se conformeraient au texte de Bordeaux. Bien plus, en juillet 1772, la troupe Romain, qui se trouvait à Douai, mentionnait sans scrupule *L'Honnête Criminel* dans le répertoire qu'elle soumettait à la municipalité d'Amiens.

Pourquoi donc cette rigueur particulière à Montauban ? L'Intendant était-il un butor ou un bigot ? Ce n'est pas impossible ; mais il se peut aussi qu'en administrateur avisé, de Gaugue ait jugé ce drame tout particulièrement indésirable dans une ville qui avait été un foyer de protestantisme, et où, peut-être, les passions religieuses couvaient encore dangereusement. Il est vrai que, dans ce cas, il eût semblé plus habile de s'adresser aux magistrats sur un ton moins impérieux, de leur montrer les incidents possibles et leurs graves conséquences... A moins que l'Intendant n'ai su d'avance qu'il avait devant lui des gens hostiles, sournoisement résolus à lui faire pièce et à lui créer des difficultés ? C'est un petit problème de psychologie locale qui se pose, qui mériterait d'être résolu, et qui ne peut l'être que sur place, par des chercheurs familiers avec le « terroir ». Que de beau travail il y aurait à faire dans cet esprit-là !

Lorsque, le 24 Fructidor an IV, *L'Honnête Criminel* provoque à Montauban de véritables troubles, — sanglants, — aucun doute n'est possible : le parterre, qui réclame la pièce, est composé de Jacobins, de « Sans-culotte » qui veulent exalter une victime des « Tyrans », et la prétendue « Société de 800 membres » qui trouble la représentation, insulte et maltraite les acteurs, c'est un groupe de Thermidoriens ou de muscadins, et la municipalité, qui ferme le théâtre, est complice. Des faits analogues se sont produits certainement ailleurs, à propos de *L'Honnête Criminel* ou d'œuvres du même

genre, offrant les mêmes possibilités d'applications politiques et de manifestations. La vie théâtrale de l'époque révolutionnaire est encore peu étudiée : c'est en colligeant les affaires de cette espèce que nous arriverons à montrer un de ses aspects les plus importants. Ici encore, la connaissance de l'histoire politique locale est indispensable pour comprendre tous les détails de l'événement, pour le présenter sous son vrai jour.

Le second article de M. Malrieu, publié en 1935, est plus développé et touche à diverses questions, au premier rang desquelles figure la création même de la salle de spectacle. L'auteur paraît établir un lien entre cette création et la fondation de l'Académie : il a probablement raison, mais quel est au juste le rapport entre les deux faits ? Quel était l'esprit de cette Académie de Montauban ? Admettait-il que la Comédie fût un passe-temps digne d'un homme cultivé ? et son influence lui permettait-elle de donner le ton, de faire du théâtre, pour reprendre l'expression de M. Malrieu, un second foyer intellectuel, moins sévère que l'autre, mais non moins délicat ?

La chose vaut qu'on l'examine, puisque la présence de comédiens dans la ville est attestée en 1738, deux ans avant la fondation de l'Académie. Le passage de la troupe Beauvais aurait-il fait naître, ou développé, le goût des plaisirs de l'esprit ? Ce ne serait pas, à cette époque, un mince titre de gloire pour les comédiens. Faut-il supposer au contraire que les beaux esprits voulurent se grouper, comme par une sorte de protestation, pour goûter entre eux des plaisirs plus relevés ? Mais on ne comprendrait guère alors comment les Intendants auraient pu « s'employer à doter la cité d'une salle de spectacle... pour satisfaire au désir public ».

Seulement... ce n'était peut-être là qu'un prétexte. Dans ces sortes d'affaires, les Intendants obéissaient parfois à des considérations de police bien plus qu'au désir de favoriser les plaisirs ou la culture de leurs administrés. Pour Montauban, un fait est de nature à faire naître les doutes : la salle est minuscule (528 places, nous dit M. Malrieu) ; ce n'est qu'un ancien jeu de paume aménagé, alors qu'on savait pertinem-

ment, en 1760, que cette forme était mauvaise et devait être abandonnée. Cela peut signifier que les Montalbanais étaient mal informés en fait d'architecture théâtrale, ou qu'ils tenaient à ménager les finances de la ville; mais cela peut signifier aussi bien qu'ils obéissaient sans enthousiasme à des... exhortations extérieures, venues de loin et de haut. Ils n'auraient pas été les seuls.

Entre ces deux explications, également plausibles, mais contradictoires, le texte de la correspondance des Intendants, des délibérations municipales, peut seul nous permettre de choisir. Il serait également utile de s'assurer que certaines sollicitations particulières n'intervinrent pas : en 1760, il y a déjà quinze ans que d'assez singuliers personnages bordelais se sont fait accorder un privilège leur permettant de prélever le quart franc des recettes sur tous les spectacles de Guyenne et de Gascogne; en 1756, ce privilège a été étendu au Languedoc : il est clair que les possesseurs de ce droit ont intérêt à multiplier les salles, pour avoir plus d'occasions de rançonner les troupes. Ces gens-là sont soutenus par les gouverneurs de province, qui le prennent de haut avec les municipalités récalcitrantes; aussi n'ose-t-on pas toujours parler trop nettement de ces intrigues : un mot à double entente, une expression vague, comprise des seuls initiés, nous révèle parfois que la méfiance est éveillée. Raison de plus pour examiner les textes de fort près.

Revenons cependant à l'hypothèse, légitime elle aussi, qu'à Montauban, visité par les comédiens en 1738 (et rien ne prouve que ce soit alors pour la première fois) un groupe de gens cultivés ait désiré un théâtre convenable pour attirer les troupes : les temps sont mauvais, le projet doit être ajourné. On le reprend à la première éclaircie, et on le réalise de façon très modeste, pour le réaliser très vite : nous aurions là un des plus beaux exemples d'une création qui répondait vraiment au vœu des habitants. Il serait on ne peut plus intéressant pour l'histoire de la vie intellectuelle française de vérifier cette supposition.

Si elle est exacte, il est vraisemblable que Montauban n'est pas resté pendant vingt-deux ans (de 1738 à 1760) sans recevoir de comédiens : il serait bien utile de rechercher les traces

de leurs passages dans cet intervalle. Cela demanderait d'abord un examen attentif des registres de police, besogne assez ingrate, mais combien fructueuse probablement ! Car on trouverait là, selon toute apparence, la mention des autorisations accordées. Si les intendants s'intéressaient aux représentations, ils devaient tenir la main à ce que les procédures régulières fussent observées. On retrouverait probablement aussi le souvenir des menus incidents de la vie théâtrale : tapages au parterre, querelles, dettes et autres gentillesses des comédiens, démêlés avec les fournisseurs... toutes choses fort révélatrices des mœurs, provinciales ou comiques, du temps. Il conviendrait aussi d'explorer les registres paroissiaux : M. Malrieu nous apprend, par exemple, que, le 26 février 1774, « la femme d'un artiste vient d'avoir un enfant; deux premières artistes sont sur le point d'accoucher » : voilà trois baptêmes dont il serait possible et utile de retrouver la mention.

Insistons pour qu'on nous fasse connaître le texte exact et complet des actes. Il importe de savoir si les mariages et les enterrements étaient précédés d'une renonciation : cela renseigne sur les dispositions du clergé local; il importe de savoir si les parrains et marraines étaient des gens de la ville : cela renseigne sur les dispositions des habitants à l'égard des comédiens. Enfin ces actes portent souvent des signatures d'autres membres de la troupe, des indications sur l'âge ou le lieu de naissance des intéressés ou de leurs parents; ce qui nous permet de constituer peu à peu ce répertoire des comédiens de province, qui rendrait de si grands services.

M. Malrieu nous signale un grand nombre de noms, parmi lesquels plusieurs se rencontrent en d'autres villes et à d'autres dates. Le manque de place nous empêche de reproduire et de commenter cette liste. Elle n'autorise, à l'heure actuelle, aucune conclusion ferme, aucune identification nouvelle, aucun recoupement précieux; et cependant elle constitue une contribution des plus utiles à l'histoire des troupes : elle fournit des matériaux qu'il faut mettre en réserve avec soin : qui sait si, demain, un autre chercheur ne mettra pas la main sur le « document-clé », mieux vaudrait dire le « document-fil », qui permettra de relier les indications jusqu'à présent éparses ?

Seulement, il faut pour cela que les chercheurs se connaissent et s'entr'aident, en se communiquant à mesure leurs trouvailles, ou les éclaircissements complémentaires qu'ils possèdent et qui pourraient éclairer, mettre en valeur la découverte d'un confrère. C'est un des buts que notre bulletin se propose, un des services qu'il voudrait rendre à tous les travailleurs disséminés à travers la France (et hors de France), pour peu qu'on voulût bien nous en fournir les moyens. Nous avons saisi avec joie l'occasion que M. Malrieu nous a offerte de signaler à tous nos amis les résultats fort importants de ses recherches : remercions-le, chaleureusement, et souhaitons-lui beaucoup d'imitateurs et d'émules.

CHRONIQUE

LÉGION D'HONNEUR. — Notre Société est heureuse d'adresser ses félicitations à notre confrère M. Gaston Baty, Directeur du Théâtre Montparnasse, qui vient d'être promu Officier de la Légion d'Honneur, et à M. Georges Huisman, Directeur Général des Beaux-Arts, membre de notre Comité d'Honneur, qui vient d'être promu Commandeur.

NUMÉRO BIBLIOGRAPHIQUE. — Un regrettable accident nous a fait omettre, lors de la composition de notre dernier bulletin bibliographique, un paquet de fiches assez important. Les articles oubliés de la sorte figureront dans notre bibliographie de 1938. Cette lacune intéresse les sections IX (1 et 3) et XI (3 et 7) de notre classement méthodique; le secrétaire s'excuse auprès des auteurs et de ses confrères; il se fera un devoir de renseigner sur les articles omis ceux qu'ils intéresseraient spécialement.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Après le livre de

M. Kunz-Aubert sur Aufresne, voici une nouvelle biographie d'un grand acteur : M. Elie Cottier a consacré un in-8° de 265 p. à Guillaume Desgilberts, dit Montdory, qui, le premier, incarna Rodrigue.

Ce volume est illustré de planches documentaires, fort bien choisies, mais accompagnées de six compositions hors-texte et de vingt en-tête, commentaire amusant ou poétique du livre, par M. Paul Cheyron. Ce mélange est un vrai symbole : à la précision historique, à la critique soigneuse et prudente, M. C. joint une imagination émue, qu'il ne cherche nullement à refouler; cet érudit de Clermont-Ferrand a vibré en nous contant l'histoire du « Roscius auvergnac », comme l'appelait un de ses contemporains : comme il a raison de ne s'en cacher pas ! Ce n'est pas ici qu'on raillera ce « patriotisme de clocher » : il est indispensable à nos études, et nous n'avons qu'un regret, c'est de le voir craindre de s'exprimer. Même quand le culte de la petite patrie égare un peu (moins souvent qu'on ne le dit) ses fidèles, l'historien pardonnera de bon cœur à ceux qui auront beaucoup aimé.

Mais M. C. n'a rien à se faire pardonner. Ce n'est pas à lui qu'on reprochera de gonfler à l'excès une gloire de sous-préfecture. On regretterait plutôt qu'il n'ait pas osé mettre son héros tout à fait au premier plan : Montdory demeure trop dans l'ombre de Corneille, ce qui fausse un peu les rapports. Car le comédien, né douze ans avant le poète, fut pour lui comme un conseiller, un initiateur, M. C. dit « un introducteur », à l'époque de ses débuts; et il ne peut avoir subi à son tour l'influence de l'apprenti devenu maître; dès 1637, il était mort pour le théâtre.

Il est vrai que la biographie de Montdory est encore trouée de lacunes trop considérables pour qu'on puisse définir avec toute l'exactitude souhaitable l'influence qu'il exerça sur notre grand tragique. Sachons gré du moins à M. C. d'avoir accompli, dans son étude, un effort considérable, et combien utile ! de mise au point. Il a diligemment recueilli, confronté ce qu'on avait dit jusqu'à présent de son héros; il a rectifié quelques traditions erronées, mis à mal quelques légendes, œuvre difficile et méritoire dans un domaine où les légendes ont la vie spécialement dure. Surtout il a montré comment

on pouvait accomplir cette besogne d'assainissement critique : par le dépouillement soigneux des archives, municipales ou notariales, par l'utilisation de pièces qui n'ont, à première vue, aucun rapport avec l'histoire théâtrale.

Il y aura sans doute peu de chose à glaner derrière lui dans la région thiernoise; mais on peut espérer qu'en d'autres endroits la curiosité sera, grâce à lui, éveillée et « orientée » : il a montré, par exemple, quel intérêt il y aurait à retrouver dans toute la France les passages de la troupe Le Noir, dans laquelle Montdory a fait ses premières armes. Mais cela, dans l'état actuel des recherches, dépasse les forces d'un homme; il faut, pour parler familièrement, que « tout le monde s'y mette », mais on ne « s'y met » que si quelqu'un donne le signal; et ce n'est pas un mince mérite que d'avoir été celui-là.

Autre mérite non moins précieux : ce livre nous renseigne sur l'origine sociale et l'enfance de Montdory. Guillaume Desgilberts est fils de bonne bourgeoisie, de commerçants actifs, certainement intelligents, peut-être cultivés. Le jeune garçon a certainement reçu une instruction solide. Pas au collège des Jésuites de Billom : ceci mérite qu'on le souligne. Sans doute, les Pères auraient pu lui donner le goût du théâtre, mais de leur théâtre, humaniste et rhétoricien, plus riche de discours et de sentences que de mouvement scénique, et il ne semble pas que ce théâtre ait eu la faveur de Montdory.

Quand il arrive à Paris, plus affiné, sans nul doute, que ne le croiraient les beaux-esprits de la capitale, il voit les farceurs ; leur grossièreté répugne à sa délicatesse ; mais n'a-t-il pu distinguer — d'instinct, et parce qu'il avait « le don » — ce qu'il y avait, derrière cette basse grivoiserie, de force comique, de sens du mouvement et de la vie ? N'a-t-il pas senti que le vrai théâtre était là; n'a-t-il pas été poussé, comme inconsciemment, à traiter selon la technique, excellente, de ces bouffons de carrefour, une matière dramatique moins grossière ? Le fils du maître coutelier Desgilberts a-t-il rêvé ce que va réaliser un peu plus tard le fils du maître tapissier Poquelin ? M. C. a l'air de le croire et il a raison de le croire.

Pour le malheur de sa gloire, Montdory n'a point écrit :

nous sommes obligés de le chercher à travers les premières œuvres du trop grand Corneille, à travers les témoignages des contemporains qui ne l'ont pas toujours compris. Son existence artistique fut courte, vingt-cinq ans à peine ; mais on a l'impression que ces vingt-cinq années comptent dans l'histoire de l'art scénique. M. C. paraît n'avoir pas osé le dire aussi vigoureusement qu'il le pensait. Il ne pouvait matériellement pas nous donner un portrait achevé de son personnage ; mais, dans cette esquisse, vivante, plaisante, émouvante par endroits, on souhaiterait un peu plus de vigueur à certains traits. La conscience des recherches de M. C. lui donnait le droit de présenter plus hardiment quelques hypothèses. Elles risquaient d'être démolies plus tard ? Qu'importe ? En suscitant les critiques, elles auraient montré la route aux chercheurs futurs. Ce rôle d'initiateur, M. Cottier l'a rempli : un peu moins de modestie lui aurait permis de le remplir avec plus d'éclat.

M. R. Beaufrère a fait, au Congrès international d'Esthétique, le 7 août dernier, une communication sur « *La mise en scène théâtrale ; l'œuvre et le metteur en scène* ». Il a bien voulu résumer lui-même cette communication pour les lecteurs de notre bulletin :

« La mise en scène est le passage de l'œuvre sous la forme littéraire à l'œuvre sous la forme théâtrale. Le metteur en scène doit exprimer une œuvre qui n'est pas la sienne, qui n'est pas toujours de son temps, et non s'exprimer lui-même ; pourtant il est lui-même et dans son époque.

Il refait en arrière le chemin parcouru, consciemment ou non, par l'auteur, non vers des rêves douteux et inaccessibles, mais en remontant à la nature, au sujet primitif, aux déterminantes de l'œuvre. Le sujet primitif, les événements particuliers ne sont peut-être plus à notre oprtée ; mais en tous cas l'œuvre sera éclairée par son examen historique, qui indiquera les courants et les circonstances qui l'ont portée et produite.

Pour chaque pièce, toutes les questions théâtrales se posent à nouveau : le metteur en scène ne devra pas aborder

l'œuvre avec un système arrêté, une technique fixe et des procédés tout prêts, pas plus qu'avec des acteurs identiques : l'œuvre étudiée dans ses fondements lui inspirera le sens et le choix des moyens scéniques.

Dans la mesure où la présentation théâtrale traduira un accord entre l'expression réalisée et la signification de l'œuvre, où nous aurons une forte unité, porteuse de sens et d'émotion, le metteur en scène aura rempli son rôle. »

PRÉCIEUX DOCUMENTS. — Au mois d'octobre dernier, il nous a été donné d'entendre, à la Bibliothèque de l'Opéra, 21 disques retrouvés dans les Archives par notre vice-président, M. J. G. Prodhomme, Conservateur.

Ces disques représentant les premiers éléments d'une collection de phonogrammes commencée par Charles Malherbe, pour conserver le souvenir des « voix illustres » : ils ont été remis en état, ainsi que les appareils reproducteurs, par M. Pasqueron, avec un soin et un sens musical des plus délicats. Nous avons pu de la sorte écouter les airs suivants :

A. *Disques à saphir :*

1.	La Walkyrie (Lied du Printemps)	Alvarez
2.	Roméo et Juliette (Cavatine). .	»
3.	Faust (1er acte, Entrée de Méphistophélès).	Vaguet et Gresse
4.	Samson et Dalila (Printemps qui commences)	Delna
5.	Patrie (Pauvre martyr obscur).	Delmas
6.	Sigurd (Et toi, Frefa). . . .	Renaud
7.	Joseph (Vainement, Pharaon).	Vaguet

B. *Disques à aiguille :*

8.	Faust (air des bijoux). . . .	Nelly Melba
9.	» »	Adelina Patti
10.	Roméo et Juliette (Valse). . .	Nelly Melba
11.	Carmen (Habanera).	Emma Calvé
12.	Ernani (Quatuor).	Battistini E. Corsi (avec les chœurs de la Scala de Milan) L. Collaza Aristodemo Sillio

13. Ariane (Ah le cruel !). . . .	Mlle Mérentié
14. Le Cid (Final du 1er acte). .	Beyle et chœurs
15. Forza del Destino (Duo). . .	Caruso et Scotti
16. Faust (Prière de Marguerite). .	Litvine
17. Sapho (Stances).	»
18. Rigoletto (Quatuor). . . .	Finzi Lavia Matrojani Bucala
19. Ernani (Duo)	Battistini et E. Corsi
20. Don Giovanni (Air de Zerlina).	Adelina Patti
21. Le Nozze di Figaro (Air de Chérubin).	»

Ces enregistrements ont plus de trente ans; le n° 10 fut fait en octobre 1904; le n° 9 en décembre 1905, peu de temps avant la mort de l'artiste, alors âgée de 62 ans. Ce disque, ainsi que les n°s 20 et 21, témoignent de l'extraordinaire souplesse qu'avait conservée jusqu'à la fin la voix de la célèbre cantatrice. Ce sont en même temps des monuments d'une technique vocale à peu près perdue aujourd'hui.

Comme il fallait s'y attendre, ces disques ne sont pas tous de la même qualité; tous les soins et toute la science des présentateurs n'ont pu supprimer certains chaudronnements déplorables. L'accompagnement est souvent flou, quoique pas assez fondu; il faut se rappeler qu'alors la technique phonographique était encore dans l'enfance; et puis, au point de vue documentaire, l'inconvénient est faible : les voix, plus isolées, pour ainsi dire, pourront être étudiées plus commodément.

A cette occasion, M. Prodhomme a rappelé qu'en 1907 48 disques portant des enregistrements de pièces vocales et instrumentales furent enfouis dans les caves de l'Opéra, pour être exhumés au bout de cent ans. Toutes les précautions ont été prises pour en assurer la conservation parfaite et la reproduction. Des instructions déposées sous pli cacheté aux archives, indiquent l'emplacement de ce précieux dépôt, ainsi que les mesures à prendre pour remettre les appareils en marche.

EXPOSITIONS. — Du 2 au 17 octobre 1937, eut lieu le 32e Salon international d'art photographique, organisé par la Société française de photographie et de cinématographie, dans son hôtel, 51, rue de Clichy. Nous signalerons d'abord, parmi les œuvres exposées, quelques images intéressant le théâtre, le folklore ou la danse :

N° 97. — *Danza in costume* (*val Gardena*), de M. Andrea Buranelli (Milan).

N° 136-7. — *Deux scènes du ballet « La belle au bois dormant »*, de M. Abram Chternberg (Moscou).

N° 149. — *Finale* (d'un numéro de danseurs acrobatiques sur patins à roulettes), de M. Crook King (Queensland, Austra.).

N° 402. — *La danse des montagnards*, de M. Marc Markov (Moscou).

Mais la grande « attraction », pour les historiens du théâtre, c'était la section rétrospective intitulée : « Soixante années de théâtre racontées par la photographie ». M. Paul Nadar avait réuni là plus de 200 portraits d'acteurs, et surtout d'actrices, de célébrités de la danse, du café-concert et du music-hall. Tous ceux qui connaissent par expérience les difficultés, parfois insurmontables, de notre documentation iconographique seront vivement reconnaissants à son propriétaire d'avoir fait connaître au public un fonds de cette importance; ils ne devront pas moins de gratitude aux animateurs de l'exposition, M. Ch. Fabry, Président de la Société, française de photographie, MM. C. de Santeul et R. Auvillain, Président et Secrétaire du Comité d'organisation.

Le catalogue de l'exposition ne mentionnait que la moitié, à peine, des portraits figurant dans cette rétrospective; ceux qui étaient simplement numérotés, à l'exclusion de ceux qui portaient un nom. Nous croyons être utiles à nos confrères en leur donnant une liste alphabétique complète. Le chiffre qui suit certains noms indique la présence de plusieurs portraits différents de la même personne; nous avons également signalé les portraits en travesti.

Nous aurions voulu marquer encore s'il s'agissait de portraits en costume ou en toilette de ville; mais, dans bien des cas, il est à peu près impossible de savoir si la toilette de ville, ou de soirée, n'est pas en réalité un vêtement de scène :

lorsqu'on risque de donner des indications fausses, il est sage de s'abstenir.

Cela dit, voici la liste (sauf erreur ou omission, bien entendu), des portraits exposés :

Emilienne d'Alençon, Amey, Marie Anderson (3), Arbell, Arnoldson, Auguez.

Régina Badet, Bady, Baretta (2), Marie Baretty (2), Marguerite Barrochet, Julia Bartet (2), Beaumaine, Sarah Bernhardt (13), Berthelier, Louise Bignon (2), Bloch, Zulma Bouffard, Bourdelot, Rachel Boyer, Brandes, Brasseur (2), Michel Brasseur, Brésil, Augustine Brohan, Madeleine Brohan, Rosa Bruck.

Emma Calve, Marguerite Carré, Mme Carvalho (2), Cassive (2), Castella, Céline Chaumont, Marthe Chenal, Clary, Courallet, Croizette.

Juliette Darcourt, Darnaud, Debray, Dejazet (trav.), Dehaly, Delinière, Demarsy, Desclauzas (2), Suzanne Després, Marguerite Deval (2), Diéterle (4), Ditchon, Divonne, Arlette Dorgère, Dorival, Drunzer, Duhamek.

Ellen Andrée, Engalli (2).

Favart, Frédéric Febvre (4), Feriel, Francell, Frances, Fugere.

Galipaux, Galli Marié (2), Germaine Gallois, Mary Garden, Gelabert, Lucy Gerard, Ghinassi, Marie-Thérèse Giraud (2), Got, Jeanne Granier (4), Guelin, Madeleine Guitry, Jane Hading, Halley, Heilbronn, Hunberta.

Invernuzzi, Isaac.

Jager, Jenny, Pauline Jouassin, Judic (2).

Krauss.

Langtry, Lanthelme, Cora Laparcerie, Laporterie, Marie Laurent, Eve Lavalière, Léonide Leblanc, Lefébure, Lefraud, Legaud, Berthe Legrand, Lekin (2), Augustine Leriche (2), Emma Livry, Alice Lody, Luco, Lyses.

Marie Magnier, Margyl (2), Rosita Maury, De Max, Mealy, Melchissédec, Mérante, Cléo de Merode, Mily Meyer (4), Miller, Mistinguett, Céleste Mogador, Montbazon (3), Lola Montès, Morlet, Mornand, Lina Munte.

Nilson, Norette.

Pasca, Adelina Patti, Peschard (trav.), Jean Perrier, Hélène Petit (3), Marie-Thérèse Pierrat, Blanche Pierson (2), Léa Piron, Polaire, Liane de Pougy, Prince, Jeanne Provert.

Marthe Régnier (2), Reichemberg (7), Rejane (4), Richard, Rivin, Robin, Jeanne Rosnay, Marie Roze.

Samary, Segond-Weber, Silly, Simon-Girard, Simon Max, Six, Cécile Sorel, Rosine Stoltz, Mariette Sully.

Tessandier, Théo, Thérésa, Thierret, Thorey, Blanche Toutain.

Marguerite Ugalde (2).

Marguerite Vaillant-Couturier (2), Van Zandt, Vauthier, Ventura, Voix.

Yrven (2).

Zambelli.

En général, ces photographies ne nous renseignent que sur le physique des acteurs; certaines pourtant fournissent quelques indications de mise en scène. Signalons tout particulièrement, à ce point de vue, une série de 8 précieuses photographies de *l'Assommoir*.

Pour nos confrères en quête de documentation photographique, nous reproduisons l'avis suivant, inséré dans le catalogue : « Pour tous renseignements au sujet de l'acquisition des œuvres exposées, s'adresser au Secrétariat de la Société Française de Photographie » (51, rue de Clichy, Paris, IX^{e}, Tél. Trinité 93-08).

Le 33^{e} Salon se tiendra en 1938, du 1er au 16 octobre. Nous nous efforcerons de signaler en temps utile à nos confrères ce qui pourrait les intéresser spécialement, comme nous l'eussions fait avec le plus grand plaisir dès cette année.

Le quatrième salon « De la Piste à l'Ecran » sera ouvert gratuitement au public, du 2 au 15 avril, de 10 heures à midi et de 14 heures à 19 heures, Galerie Carmine, 51, rue de Seine (VI^{e}).

Il a pour but de réunir les œuvres plastiques inspirées par les spectacles scéniques, de n'importe quelle espèce. Il comprendra cette année deux rétrospectives : *L'œuvre peinte de Georges Méliès* (Le Voyage dans la lune) et *Cinquante ans de Cirque, vus par les sœurs Vesque.*

Nous sommes heureux de pouvoir signaler à temps cette exposition à nos confrères, d'autant qu'à l'élément iconographique s'ajoutera un élément technique important : une vitrine de costumes, accessoires, instruments de travail, prêtés par quelques-unes de nos vedettes parisiennes. Nous ne manquerons pas de rendre compte dans un prochain bulletin de cet ensemble, qui ne saurait laisser les historiens du théâtre indifférents.

AUTOGRAPHES. — Dans les dépouillements de catalogues d'autographes publiés par la Revue d'*Histoire littéraire de la France*, d'octobre 1936 à juin 1937, nous relevons les pièces suivantes qui intéressent l'histoire du théâtre :

Custine (Marquis de) : 5 lettres à Rachel, de Saint-Gratien 1854. On sait que le marquis de Custine demanda Rachel en mariage. (Vente Cornuau, 21 février 1936.)

Daudet (A.) : lettre à Porel : il s'excuse de ne pouvoir assister à la première de *Révoltée*. « Notre deuil est encore trop noir et ma pauvre carcasse trop patraque. »

Dumas père : Contrat du 21 janvier 1851, entre Dumas et Tresse, pour l'impression de deux pièces en 5 a. chacune, reçues à l'Ambigu-Comique, sous les titres de *Villefort et Morcerf*.

Pièce de 1840, relative à l'impression de *Christine*, jouée à l'Odéon, et à l'impression dans les « Œuvres complètes » de *Henri III et sa cour*, *la Tour de Nesles*, *Richard d'Arlington et Christine* (Cat. Desgranges, 36).

Dumas fils : lettre à Michel Lévy, de Seignelay près Auxerre, 1872, relative à une édition de luxe de *la Dame aux Camélias* (Vente Cornuau, 12 mai 1936).

Lettre à Porel à propos de *la Question d'Argent* qu'il déconseille de remonter (Cat Desgranges, 36).

Hugo (V.) : lettre à M. Maillot (20 décembre 1829) relative aux préparatifs en vue de la représentation d'*Hernani* (Vente Cornuau, 12 mai 1936).

Lettre au baron Taylor (3 juillet 1848) : « Le projet des théâtres est prêt. Le ministre vient de me permettre de le présenter. Aussitôt après la séance sur les morts et les blessés

(des journées de juin ?) Je demanderai l'urgence » (Vente Cornuau, 15 février 1935). Le projet auquel il est fait allusion ici est antérieur à la Commission du Conseil d'Etat chargée de préparer la loi sur les théâtres, dont la première séance est du 21 septembre 1849.

Lettre à George Sand (25 février 1835) : il est « cloué chez lui par les tracas d'une pièce qu'on va répéter » (Cat. Desgranges 35). Il s'agit probablement de *Angelo, tyran de Padoue*, joué le 28 avril.

Lettre à Jules Barbier : 21 septembre 1836, sur les répétitions de *la Esméralda* à l'Opéra (Cat. Fabien, 1935).

Labiche : lettre à Porel, directeur de l'Odéon, de Souvigny, (novembre 1886). Il lui recommande Augé, qui « a déjà fait représenter deux levers de rideau à l'Opéra-Comique et un acte en prose au Théâtre Français, *Racine à Port-Royal* », et qui veut soumettre à Porel un acte en vers qu'il vient de terminer (Cat. Desgranges, 37).

Labiche (Mme) : lettre à Porel, le félicitant pour la représentation du *Voyage de M. Perrichon*.

Maupassant : lettre à Flaubert (26 septembre 1878), sur une vaine tentative pour faire représenter la féerie *Le Château des Cœurs* : Agénor Bardoux, ministre de l'instruction publique, avait promis de s'employer pour la faire accepter, puis s'est dérobé. Maupassant est allé reprendre le mss. à la Gaîté (Vente Andrieux 18-21 février 1935).

Sedaine : lettre à Favart (8 avril 1766) : il lui envoie sa « timide Aline » (*Aline Reine de Golconde* ?) avant de la présenter au public (Cat, spécial Cornuau XVI^e^-XVIII^e^ s., 1935).

Sedaine : lettre du 15 octobre 1784 : il consent à ce que « la pièce de MM. du Rosoy et Gilbert » passe avant la sienne, « quoique depuis dix-sept ans il soit question de mon ouvrage » (Vente Cornuau, 15 février 1935).

Ancelot : lettre s. d. à Sauvage, directeur de l'Odéon, pour s'excuser de ne pouvoir assister à la séance du Comité : il est retenu à Belleville avec Saintine pour mettre la dernière main à un ouvrage en 5 actes dont il faut « coordonner la représentation » avec l'apparition d'un roman, au début d'octobre (Cat. Cornuau 203).

Banville : P. aut. à propos de *Florise*, des comédiens et de

l'opportunité de leur accorder la Légion d'honneur (Cat. Cornuau 207).

« Je ne crois pas du tout, écrit le poète, qu'il faille jouer cette comédie. » Tout au plus aurait-il dû écrire : je ne crois *plus* ; ce lui fut un réel chagrin que de voir demeurer dans les cartons une de ses œuvres préférées. Il y a une trentaine d'années, j'ai entendu raconter par Marie Delaporte que Banville lui avait tenu quelque temps rigueur, parce qu'elle n'avait pas voulu, elle qu'on surnommait « la jolie laide », se charger du rôle de la « belle » Florise. M. F.

Becque : lettre s. d. à Victorien Sardou à propos d'un voyage à Milan (Cat. Desgranges 38).

Ponsard : lettre à son « Cher Henri », Mont-Salmon, 28 août (1886 ?), à propos du *Lion amoureux*, qui ne doit pas être « indéfiniment retardé » (Cat. Desgranges 39).

Ponsard (lettres adressées à) : Molé lui annonce que l'Académie lui a décerné le prix de 10.000 francs accordé à la meilleure tragédie ; Cousin veut applaudir au « nouveau triomphe » de *Charlotte Corday* ; Dumas a écouté *Galilée* d'une troisième loge ; Doucet, qui a applaudi le monologue à l'Institut, lui signale qu'on a critiqué le mot *vastement* (Cat. Desgranges 34).

Sand (George) : lettre à Paul de Saint-Victor : elle lui recommande Larrey, « un gros garçon excellent, qui jouait naguère le maréchal Lasnes (sic) et le général Kléber au cirque... et qui... engagé à l'Odéon, a montré... de la franchise, de la sensibilité et du naturel. Il a été très bon dans le *Champi*... il s'est essayé dans *Mauprat*, rôle difficile... à l'Odéon. » Elle demande qu'il soit nommé, à propos de la Florentine ou de Mauprat (Cat. Desgranges 39).

Scribe : lettre à un ami, (Billancourt, 1er juin 1827), à propos d'une pièce qu'il doit donner en collaboration avec deux autres confrères. « J'ai trouvé Malesville et notre Jean de Verd. La pièce m'a beaucoup amusé... C'est le milieu que je n'aime pas ; je supprimerais un des talismans : celui du gros sou. Celà embrouille et même ôte l'intérêt, parce qu'un homme qui a de l'or à volonté n'a pas besoin de se donner tant de peine, ni même d'épouser des filles d'empereur (Cat. Desgranges 38).

Hugo (V.) : lettre à Flaubert, félicitant « le théâtre (le Vaudeville) qui a l'insigne honneur de jouer votre première œuvre dramatique » (Vente Andrieux, 18-21 février 1935). La première du *Candidat* est du 11 mars 1874).

MARIONNETTES. — La Fédération Nationale des Théâtres français de Marionnettes tiendra son congrès annuel dans les derniers jours d'avril ; la date n'est pas encore fixée officiellement, mais il semble que l'on hésite entre deux seulement : 22-25 avril, ou 29 avril-2 mai.

Ce congrès sera consacré aux *Marionnettes populaires de langue française*. En dehors des séances de travail, des représentations publiques seront données par les marionnettes de Lyon, Amiens, Paris, Roubaix, Bruxelles, et par ce qui subsiste encore des glorieuses marionnettes foraines. Chaque représentation sera précédée d'un exposé historique ou folklorique, confié à un rapporteur régional.

Notre société ne peut que recommander vivement cette manifestation à l'attention de ses membres. Le secrétaire se fera un plaisir de communiquer à ceux de nos confrères qui le désireraient, les renseignements complémentaires qui lui parviendraient après l'impression du présent bulletin.

Rappelons à cette occasion qu'il est question de poser une plaque commémorative sur le parapet du quai de Conti, à la hauteur de la rue Guénégaud, pour marquer l'emplacement du Château-Gaillard, où Brioché montrait Polichinelle et où il mourut à l'âge de 104 ans. La Commission du Vieux-Paris est saisie : nous joignons bien volontiers notre voix à toutes celles qui s'élèveront en faveur de ce projet. Le temps n'est plus où les « docteurs » laissaient tomber, du haut de leurs perruques, leur dédain sur les spectacles populaires : de plus en plus il apparaît que ces théâtres de la rue et des petites gens ont eu leur influence, peut-être profonde et probablement heureuse, sur les plus grands artistes. Il est juste et utile que leur mémoire soit conservée. Donc, nous aussi, nous demanderons la plaque en question ; nous demanderons même qu'elle soit lisible et que Brioché soit plus favorisé que l'ancienne Comédie-Française.

L'Union corporative et nationale des Montreurs de Marion-

nettes (68, avenue des Gobelins, Paris XIII[e]) nous fait également savoir qu'elle a organisé un Office de renseignements et de documentation sur les marionnettes du monde entier.

NOTES ET DOCUMENTS

Les ancêtres de Jenny Colon

La cantatrice Jenny (en réalité Marguerite) Colon, née à Boulogne-sur-Mer en 1808, morte à Paris en 1842, eut son heure de célébrité. Sa beauté blonde et grasse fut célébrée par le crayon de Gavarni et la plume de Théophile Gautier : elle inspira au pauvre Gérard de Nerval une passion qui fut peut-être, un court instant, payée de retour, mais qui, certainement, a laissé de nombreuses traces dans son œuvre, et contribua, sans doute, au détraquement de son esprit. Avant d'épouser la flûtiste Leplus, elle avait largement défrayé la chronique galante, mais elle ne manquait pas non plus de talent ; les chroniqueurs de l'époque vantent sa gaîté, son esprit, sa voix fraîche, sés qualités d'actrice et de musicienne.

« Elle était », nous dit un biographe de Gérard de Nerval, « fille de petits acteurs provinciaux » (Aristide MARIE, *Gérard de Nerval, le poète, l'homme*. Paris, Hachette, 1914, in-8°, p. 91). La formule est bien dédaigneuse. S'il est vrai que son père, Jean Colon, n'est pas autrement connu, sa mère, Marie-Anne Dejean-Leroy, était une enfant de la balle, et, par elle, Jenny Colon se rattachait peut-être à une vieille ascendance de comédiens.

M. Vallas (*Un Siècle de musique à Lyon*, p. 142) rencontre à Lyon, le 7 février 1715, un musicien, Louis Leroy « de Paris » ; cette indication, toutefois, ne serait pas à retenir, si la sœur de Louis Leroy, une dame Foucaut, ne portait déjà le prénom de Marianne. Quand on sait avec quelle fidélité les noms de baptême se transmettaient jadis dans les familles, cet indice ne paraît pas sans intérêt.

Rappelons encore la présence d'un Leroy à Nantes en 1738

(Destranges, *Th. à Nantes,* p. 38), comme associé de Hus et Desforges (or la famille Hus paraît être d'origine lyonnaise) ; une demoiselle Leroy joue (probablement les soubrettes) à Lille, au carnaval de 1748 (Distr. de *L'Amant ingénieux,* com. ital., col. Rondel) : un Leroy conduit une troupe de Gand à Arras, en 1762 (Cardevacque, *Th. à Arras,* p. 55).

Mais voici plus précis : un nommé Charles Dejean, dit Leroy, passe à Laval entre 1775 et 1780 (Quéruau-Lamerie, *Notes s. Th. à Lavail au XVIII^e^ s.*, p. 72) ; peut-être, encore que ce soit douteux, était-il déjà passé dans la même ville en août-octobre 1769 (id. *ibid.*). Il est infiniment probable que ce personnage est le même que la haute-contre Leroi engagé pour deux ans dans une troupe Neuville-Montansier, en 1755, avec sa femme, qui tient les premiers rôles tragiques et comiques (Arch. Com. Fr., conflits province, 1776). La dame Leroy était encore à Versailles, dans la troupe Montansier en novembre 1777 (Arch. Nat., O'418, 21 novembre 1777). Est-ce elle que le manuscrit Lecouvreur signale à Bordeaux, comme première chanteuse en 1778-79, puis, comme duègne, ce qui donnerait à penser qu'elle commençait à vieillir ? Est-ce elle aussi qui débute, comme duègne à la Comédie Italienne, le 10 mars 1781, et est reçue à quart de part le 23 ? (Arch. Opéra, Reg. Op. Com. 6). Est-ce elle enfin qui délaisse Paris pour la Belgique et fait partie à Bruxelles, toujours dans le même emploi, de la troupe Bultos et Adam, de 1789 à 1791 ? (Faber, *Hist. du Th. en Belgique,* 11, p. 104 et 118).

Il faut signaler encore que, le 18 juin 1782, est engagée à l'Opéra, moyennant 1800 livres d'appointements (chiffre élevé pour une débutante) la chanteuse Anne-Henriette-Antoinette Dejean, dite Dolime, âgée de 24 ans, résidant pour lors à Evreux (Arch. Opéra, Carton A 1, Engagements). Etait-elle de la même famille que Mme Colon ? Ce ne serait pas impossible et vaudrait peut-être vérification.

Une autre indication, malheureusement fort incertaine, est fournie par l'acte de mariage et l'acte de décès de la cantatrice : dans l'un et l'autre (1838 et 1842) figure comme témoin « François Denis d'Harminville, correspondant de théâtres » et oncle maternel de Jenny. Sa profession, généralement exercée par de vieux routiers, supposait une longue expérience

et une vaste connaissance du monde comique; cependant je n'ai jamais encore rencontré ce nom parmi les comédiens d'avant la Révolution. Faudrait-il le rapprocher de Hugues Didolet Darmonville, chef de troupe qui passe à Grenoble le 20 avril 1789 et à Chambéry pendant l'été suivant ? (Arch. Mun., Grenoble, FF 55 et Mugnier, *Th. en Savoie,* p. 78.) Les faibles différences de graphies ne feraient point difficulté, pour quiconque sait jusqu'où peut aller la négligence de certains scribes. Resterait à dire pourquoi cet « oncle maternel » s'appelait d'Harminville et non Dejean-Leroy; deux hypothèses paraissent plausibles : ou bien il s'agit d'un grand-oncle, ce qui n'est pas impossible, étant donné l'âge de la morte, ou bien il s'agit d'un oncle par alliance, d'un beau-frère de Mme Colon.

Considérons maintenant un peu les dates. Jenny (Marguerite) est la *seconde* fille du ménage Colon-Dejean; en admettant que la mère ait témoigné de la même précocité (Jenny, à 16 ans « épousait »... en Angleterre son camarade Lafont), il paraît impossible qu'elle soit née après 1790. D'autre part il est invraisemblable qu'elle ait dépassé la soixantaine lorsqu'elle joue, en 1822, à l'Opéra-Comique; elle ne peut donc être née avant 1762; et, comme nous avons tablé sur des suppositions extrêmes, nous pouvons raisonnablement conjecturer qu'elle était née entre 1765 et 1785. Si nous adoptons la date moyenne de 1775, ce qui lui donnerait 33 ans en 1808, lors de la naissance de sa fille cadette, nous pouvons admettre qu'elle était fille du ménage Dejean-Leroy, les pensionnaires de la Montansier. Il ne serait pas impossible que *Anne*-Henriette-Antoinette Dejean, dite Dolime, de l'Opéra, née en 1758, fût sa tante maternelle et sa marraine.

En tout cas, il est sûr que Jenny Colon était, par sa mère, au moins petite-fille de comédiens et de comédiens chantants; ses grands-parents avaient eu certainement quelque notoriété; la Montansier savait choisir son monde et n'engageait pas de mazettes. Ils étaient encore, selon toute vraisemblance, parents ou alliés d'autres acteurs. Famille influente sans doute dans la corporation; et quand on se demande « par quelles intrigues » les Colon avaient pu faire un moment de l'Opéra-Co-

mique leur fief (Aristide MARIE, o. c., p. 92), peut-être est-ce de ce côté qu'il faudrait chercher la réponse.

M. F.

CORRESPONDANCE

La note sur le collège anglais de Saint-Omer (Bull. de 1937, p. 85 à 89) nous a mérité plusieurs lettres du R. P. Gautherot, Bibliothécaire du Scolasticat d'Iseure (Allier). Il se défend d'être un historien et de vouloir autre chose que « nous faire profiter de quelques facilités de consultation que ses fonctions peuvent lui procurer » : nous lui répondrons avant tout que nous voudrions bien avoir quelques dizaines de correspondants « sans compétence spéciale », comme il lui plaît à dire, mais contribuant à l'œuvre commune avec tant de complaisance et de bonne grâce.

Notre érudit confrère applaudit chaleureusement à la découverte de M. Mc. Cabe : l'ouvrage capital en la matière, la *Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus,* du P. Sommervogel, ne signale que cinq pièces jouées au collège anglais de Saint-Omer, alors que l'article de la *Revue de Littérature comparée* en donne soixante-quatre. Quant à l'ouvrage de Delamotte et Loisel sur le collège Wallon, notre correspondant nous avoue... que nous le lui avons révélé. Dispersion des chercheurs, voilà bien de tes coups ! Puisse notre modeste bulletin réparer encore, comme cette fois-ci, tes méfaits !

Pour ce deuxième établissement, Sommervogel ne signalait, en 1896 (Tome 7, col. 433-436), qu'une vingtaine de représentations, il en ajoutait deux autres en 1900 (Tome 9, col. 831) et le P. Rivière, dans le deuxième fascicule des Corrections et Additions (1912), en ajoutait encore une douzaine : 34 pièces en tout, alors que Delamotte et Loisel en signalent une soixantaine. Il serait intéressant aussi de savoir s'ils mentionnent toutes les pièces signalées par Sommervogel, ou si leur liste, également incomplète, doit être complétée, elle aussi, par les indications du savant Jésuite et de ses continuateurs.

Les quatre longues et aimables lettres que nous sommes obligés de résumer nous signalent un certain nombre de monographies locales contenant des indications sur la vie théâtrale des collèges de la Société. Certaines sont probablement connues déjà de nos confrères que la question intéresse, mais ils aimeront sans doute avoir sous les yeux un tableau d'ensemble de ces travaux.

D'utiles indications générales sont données par :

Schimberg (André). — *L'Education morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'ancien régime* (Paris, Champion, 1913, 592 p. in-8°). Cet ouvrage contient une carte des collèges de la Compagnie en France et une bibliographie. (A compléter sur quelques points : voir le compte-rendu du P. Brucker, T. 136, 1913, pp. 86 à 92, qui contient certaines mises au point.)

Monographies du P. De Rochemonteix, pour la Flèche; de Butel, pour Vannes; de Méchin, pour Aix; du P. Choisat, pour Avignon; de Soullié, pour Marseille; les deux études d'Abram et de l'Abbé Eugène Martin, pour Pont-à-Mousson. Gofflot (L. J.), *Le Théâtre au collège, du moyen âge à nos jours* (Paris, Champion, 1907, 33 p. in-8°) donne les répertoires des collèges de Rouen, Lyon (Trinité), et Pont-à-Mousson.

En ce qui touche à l'histoire du théâtre de collège dans le nord de la France et en Belgique, une place à part doit être faite à un livre non mentionné par Schimberg :

Soil (Eugène), Secrétaire de la Société historique et littéraire de Tournai (Bruges [et Paris], Desclée et de Brouwer, 1889, 397 p. in-8°). Deux chapitres de ce livre (pp. 51 à 80) et un appendice (pp. 323 à 330) donnent un répertoire théâtral des plus complets et reconstitué d'après des sources de premier ordre, depuis 1595 jusqu'à 1772 : « tous les genres y sont traités et les sujets d'actualité ne manquent pas » (p. 52).

Or, ce collège de Tournai faisait partie de la province Gallo-Belge qui comprenait les établissements de Aire-sur-la-Lys, Armentières, Saint-Omer, Béthune, Cambrai, Le Cateau, Douai, Lille, Maubeuge, Valenciennes, Dinant, Huy, Liège, Mons, Namur, Nivelles, Tournai et Luxembourg (*Documents pour servir à l'histoire des domiciles de la Compagnie de Jésus dans le monde entier, de* 1540 *à* 1773, recollationnés par le P. Alfred

Hamy, S. J., Paris, Picard). Le personnel enseignant passait fréquemment d'un collège à l'autre : par exemple, le P. Everard Le Peucq, l'auteur (ou du moins le traducteur français) de *Saint Louis dans les fers*, joué à Saint-Omer en 1750, professa la grammaire à Armentières et Namur, les humanités à Douai, la rhétorique à Saint-Omer. Dinan et Namur .Cet échange, de même que la réunion sous la surveillance d'un même Provincial, devait donner à ces collèges une certaine conformité d'usages à côté des divergences exigées par les circonstances locales.

Ce que l'on sait de l'esprit de cette province gallo-belge confirme-t-il ce que nous avons cru remarquer en comparant les répertoires anglais et wallon. savoir : un certain éloignement des Pères pour ces représentations scolaires qui eurent, un temps, leur pleine faveur ? Notre correspondant s'est montré d'abord très réservé, voire un peu sceptique, sur ce point; il proposait une explication, très plausible en effet, des lacunes constatées. Les représentations des collèges de province n'avaient pas l'éclat de celles qu'on donnait au collège de Clermont; « Telle pièce jouée une fois à Paris et signalée par les gazetiers était rejouée en province sans que nulle mention en fût conservée ». Surtout les documents qui auraient pu nous en transmettre le souvenir ont été, la plupart du temps, dispersés en 1762. Nous signalerons à ce propos qu'un vestige de cette espèce, un programme unique, est conservé aux Archives Départementales de la Marne : il serait intéressant de signaler ceux qui peuvent se trouver en d'autres dépôts.

Cependant, quelques faits pourraient donner à croire que la doctrine de la Compagnie — ou du moins l'attitude de certains Provinciaux — s'est modifiée : le ballet, par exemple, soulevait quelques résistances; le P. Porée, tout le premier, n'en donnait qu'à contre-cœur. D'autre part, l'ouvrage de Soil, signale une décision du P. Général, Michel Ange Tamburini, en 1729, visant à diminuer le nombre des représentations; mais à Tournai, le Magistrat protesta et exigea le maintien des séances accoutumées, séances qu'il réglementait avec un soin jaloux.

Le R. P. Gautherot souhaite qu'on examine de près cette question des théâtres dans les petits collèges de province;

nous nous associons bien volontiers à ce vœu, car il y a là d'intéressantes recherches à faire sur l'histoire du goût public et des idées littéraires et religieuses du pays.

APPEL AUX CHERCHEURS

Dans le n° 76 (15 février 1938) de *Jeux, Tréteaux et Personnages*, notre confrère Henri Brochet adresse à ses lecteurs un appel, que nous transmettons bien volontiers aux nôtres, en vue de l'établissement d'une *Bibliographie dramatique mariale*. Il demande qu'on lui signale, le plus rapidement possible, avec les références utiles, les textes dramatiques consacrés à la Sainte Vierge (textes anciens ou modernes, français ou étrangers).

« Bien entendu, ajoute M. B., il ne s'agit ni des textes consacrés à Noël, ni de ceux qui sont consacrés à la Passion, et où la Sainte Vierge remplit un rôle plus ou moins important... Nous demandons (en particulier) les textes qui auraient pu être composés à l'occasion de la célébration d'un pèlerinage local, et dont les éditions ne sont guère sorties du lieu qui les a vu naître. »

Le projet de M. B. ne saurait laisser indifférents les historiens du théâtre; d'abord, parce qu'elle est un excellent exemple de ce travail collectif que nous ne cesserons de préconiser; ensuite parce que, d'un point de vue strictement historique, on ne peut nier le rôle du « thème marial » dans l'art dramatique : il est à l'origine de nos « Miracles Notre-Dame »; il est un des aspects du thème de la Pitié contre la Loi, dont l'importance est considérable, d'Eschyle à Wagner.

Nous prions instamment nos confrères qui pourraient contribuer à l'enquête ouverte par M. B. de lui faire tenir directement leurs informations, à Auxerre (Yonne), 5, Place Saint-Etienne.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

BULLETIN DE LA SOCIETE
DES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

VI[e] Année. N[os] 3-4 AVRIL-JUIN 1938

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'assemblée générale annuelle de la Société, s'est tenue, avec la bienveillante autorisation de M. le Recteur et de M. le Doyen de la Faculté des Lettres, à la Sorbonne, le 19 février dernier, sous la présidence de M. le Professeur Gustave Cohen.

Après avoir rappelé les pertes cruelles que nous avons faites cette année, et salué la mémoire de nos éminents confrères disparus, le Président donne la parole au Secrétaire pour la lecture du *Rapport financier*, en l'absence du Trésorier, empêché.

La Société a durement souffert de la crise actuelle et du renchérissement général : les dépenses se sont élevées pour les quatre Bulletins, à fr. 3847,10, contre fr. 2913, pour l'exercice précédent, soit une augmentation de 32%. Comme les exercices précédents avaient laissé un déficit de fr. 2.003, 95, le compte débiteur se monte, au 1[er] janvier 1938, à fr. 5.851,05.

Les recettes se montent à fr. 3.475, se décomposant ainsi :

A. — 66 cotisations (dont 27 arriérées), à 20 fr... 1.120 fr.

B. — Dons et cotisations des membres fondateurs et bienfaiteurs ..... 1.855 fr.

C. — Subvention des Beaux-Arts ..... 500 fr.

Le déficit ressort donc à 2.376,05, en augmentation de 18,5 % sur celui de l'exercice 1936.

Le rapport financier est mis au voix et adopté.

Le Secrétaire donne ensuite lecture du *Rapport moral :*

La Société comptait, en 1936, 157 membres, elle en compte 158 à l'heure actuelle. Quatre décès ont été compensés par cinq adhésions nouvelles : l'effectif est stationnaire, c'est insuffisant.

Le Bulletin a cependant valu au Secrétaire quelques lettres extrêmement flatteuses, en particulier pour la Bibliographie : cela est fort encourageant, mais ne laisse pas d'inquiéter.

Grâce au confraternel concours de M. le Professeur Brenner, de l'Université de Berkeley (Californie), nous avons pu donner une bibliographie bien plus riche des travaux parus aux Etats-Unis, et l'on sait combien l'histoire du Théâtre est en honneur chez nos amis d'Outre-Atlantique. D'autres confrères étrangers ont bien voulu nous promettre aussi des informations sur leurs pays respectifs: nous avons donc lieu d'espérer que la Bibliographie de 1938 sera plus copieuse encore que celle de 1937. Mais quelques chiffres montreront à quel point cet effort est coûteux.

En 1936, le prix moyen des trois premiers Bulletins a été de fr. 640; en 1937, il a passé à fr. 800, soit une augmentation de 25%.

Pendant la même période, le coût du Bulletin bibliographique est passé de fr. 995 à fr. 1449, soit plus de 45,5% d'augmentation.

La différence provient de l'augmentation de volume : la Bibliographie de 1937 contenait 234 articles, contre 207 en 1936. Ainsi le développement de cet organe d'information, utile et apprécié, nous condamne à nous endetter de plus en plus.

Cela est pénible à constater au moment où nous avons la certitude que notre autorité morale grandit. Notre collection « Bibliothèque des Historiens du Théâtre », demeurée quelque temps stationnaire, va s'enrichir très prochainement de cinq ouvrages importants, qui formeront les numéros X à XIV de cette série. « C'est peu, dira-t-on peut-être, au bout de cinq

ans d'existence. » Nous répondrons que nous avons tenu à n'accorder qu'à bon escient notre patronage.

Nous pouvons dire que nous avons fait du travail utile; mais il faut pouvoir le continuer. Le rapport financier vous a démontré l'impérieuse nécessité d'un relèvement de la cotisation, que nous vous proposons de porter de 20 à 25 fr. Ce relèvement est inférieur à l'augmentation de nos charges: il faudra donc pourvoir au « redressement financier » par d'autres moyens.

Le premier serait une plus grande exactitude dans le versement des cotisations. Une centaine de sociétaires sont en retard d'une et même deux années. Nous leur adressons un appel des plus pressants afin qu'ils se mettent à jour. Les sommes à récupérer de la sorte pourraient éteindre à peu près notre passif.

Le second serait le recrutement de nouveaux membres. Il ne faudrait qu'un bien faible effort, s'il était fait par tous, pour améliorer notre situation. Quand le Bulletin atteindrait en 1938 fr. 5000, soit encore 1200 fr. de plus qu'en 1937, il suffirait de 200 cotisations à fr. 25, mais régulièrement payées, pour faire face à la dépense. Or nous sommes 158: 42 sociétaires nouveaux suffiraient à nous assurer une vie normale. Les cotisations de nos membres bienfaiteurs auraient tôt fait de solder l'inévitable déficit de nos « années d'enfance », et nous pourrions songer bientôt à les consacrer, comme il se devrait, à l'extension de notre action.

Est-il donc impossible de trouver une cinquantaine d'adhérents nouveaux, personnes ou collectivités ? Nous nous adressons en particulier à nos amis de province pour leur demander de nous procurer de nouveaux appuis. Rien ne vaut la propagande personnelle de ceux qui nous connaissent. Notre situation difficile peut s'améliorer assez vite, si chacun de nos amis consent à faire le petit effort que nous lui demandons.

Après l'approbation du rapport moral, le Président met aux voix la proposition d'augmentation de la cotisation. Cette proposition est adoptée.

En conséquence, la cotisation de membre adhérent est

portée de VINGT à VINGT-CINQ francs, à partir du 1er janvier 1938.

Il est procédé ensuite à l'élection de 3 membres du Comité en remplacement de MM. Prodhomme et Fuchs, membres sortants, et de M. le Doyen Brunot, décédé. Les deux membres sortants sont réélus, M. Georges Ascoli, Professeur à la Faculté des Lettres, est élu en remplacement de M. Brunot. Tous les membres du Comité ayant été soumis à la réélection, leur ordre d'ancienneté s'établit désormais ainsi:

Mlle Droz, MM. Chancerel, Cohen, Mme Horn-Monval, MM. Lebègue, Jouvet, Fuchs, Prodhomme, Ascoli.

Par un heureux concours de circonstances, nous avons pu faire coïncider notre Assemblée générale avec le passage à Paris de notre Vice-Président d'honneur et Correspondant Hollandais, le Dr J. Fransen, de l'Université d'Amsterdam, que la Faculté des Lettres avait invité à faire une conférence publique sur le théâtre Français en Hollande.

Tous les historiens du théâtre connaissent le beau travail que M. Fransen a consacré aux comédiens français qui parcoururent les Provinces Unies aux XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi que ses précieuses découvertes d'archives relatives à l'Hôtel de Bourgogne. Inutile, par conséquent, de dire avec quelle attention et quel intérêt il fut écouté. Notre savant confrère nous conta quelques aventures et mésaventures de ces troupes, de valeur fort inégale, aussi bien pour le talent que pour la moralité. Mais, par un scrupuleux respect de la justice, il nous fit comprendre aussi que leurs protecteurs locaux n'étaient pas toujours sans reproche; témoin le fameux Du Liz, un commanditaire dont les largesses et les déboires scandalisèrent et égayèrent, à ses dépens, l'opinion. Ces histoires, évoquées d'une voix tranquille, discrètement ironique et pince-sans-rire, eurent le plus franc et le plus mérité des succès.

Cette causerie, d'une érudition relevée d'humour, fut accompagnée de projections du plus grand intérêt. Sur ce point, il est bon de rappeler un mérite essentiel de la thèse de M. Fran-

sen: de même qu'il a été un des premiers à prouver l'intérêt des papiers d'état-civil et des archives notariales pour reconstituer la vie, si curieuse, des comédiens circulants, il a été aussi un des premiers à donner une importance considérable, et combien justifiée! à l'interprétation des documents figurés. Plusieurs ont, depuis, suivi cet exemple, et c'est heureux, mais il convient de ne pas oublier le nom de celui qui l'a donné. Nous saisissons avec bonheur l'occasion de le rappeler.

Et puis il faut surtout relever les dernières paroles de M. Fransen, d'une émotion d'autant plus communicative qu'elle était contenue. Ces comédiens, dont il ne nous avait pas dit que du bien; ces actrices, qui laissèrent parfois de mauvais souvenirs, apportaient tout de même de la beauté, du rire, de la joie; ils faisaient tout de même aimer un peu la France, malgré tous les terribles ressentiments d'alors. Quel hommage à ces pauvres gens, si souvent vilipendés et honnis! et quels mots d'intelligente affection pour notre pays! Dans les bravos nourris qui saluèrent cette conclusion, il y avait, M. Fransen peut en avoir la certitude, plus qu'une marque d'intérêt, un remerciement et un applaudissement de son savoir: il y avait la réponse, émue elle aussi, de ses auditeurs français à son amitié.

JULES COUET

M. Jules Couet, Archiviste-Bibliothécaire honoraire de la Comédie Française, qui vient de mourir, dans sa soixante-dix huitième année, le Samedi-Saint 16 avril, à la maison de santé Dubois, était, dans toute la force du terme, un *self-made man*.

Né rue des Feuillantines, le 30 octobre 1860, d'un père tourneur et d'une mère brodeuse, il était entré à douze ans, aux côtés de son père, comme apprenti dans un atelier d'opticien de la maison Bardoux, et, tout en travaillant dans la lunetterie, il passait une partie de ses nuits à lire et à s'instruire.

Vers l'âge de dix-huit ans, passionné de tout ce qui concernait le théâtre, il fit la connaissance de Georges Monval,

alors acteur à l'Odéon, qu'il était allé attendre à la sortie des artistes. Quand celui-ci entra comme Archiviste à la Comédie Française, il resta en relations avec le jeune homme, qui lui apportait de temps en temps des actes et documents pour la revue consacrée à Molière qu'il avait fondée : *Le Moliériste*.

Intéressé de plus en plus par la prodigieuse mémoire bibliographique de Jules Couet, Georges Monval le fit entrer, le 9 février 1885, en qualité d'aide-archiviste à la Comédie-Française. Mais, le matin, Jules Couet continuait en même temps son métier d'ouvrier tourneur en cuivre.

Au bout de quelques années il se consacrait exclusivement à la bibliothèque et aux archives de la Comédie et, entre temps, au classement des collections particulières de maints bibliophiles comme Jules Claretie, Edgar Mareuse, Charavay.

En juillet 1908, il succéda comme archiviste, bibliothécaire et secrétaire des Comités, à Georges Monval, dont il continua la tradition en organisant, au foyer du public, des expositions de manuscrits et de souvenirs se rattachant aux auteurs et artistes de la Comédie. Il rédigea aussi une excellente *Bibliographie de Sainte-Beuve*. Ses autres études, ses notices, toutes consacrées à l'histoire du théâtre, témoignent de son érudition précise et méticuleuse. Elles ont paru dans le *Temps*, dans le *Journal des Débats*, sous la signature: « *Un vieux Bibliophile* », ou bien dans des revues spéciales, comme le *Moliériste*, le *Bouquiniste Français*, *la Revue des Bibliothèques*.

Au mois d'août 1935, frappé de congestion, il dut quitter la Comédie Française, à laquelle il avait consacré plus de cinquante ans de sa vie. Sa mort récente, après deux ans de retraite, laisse un grand vide parmi les érudits de l'histoire du théâtre, déjà fort éprouvés ces temps derniers en la personne de Félix Gaiffe et d'Edouard Champion. Les milieux bibliophiles garderont longtemps le souvenir de cet ami d'Anatole France, qui avait souvent recours à lui dans ses érudites recherches; et tous ceux qui l'ont connu n'oublieront pas cet homme probe et consciencieux, d'une mémoire prodigieuse, fidèle et sûr dans ses connaissances bibliographiques comme dans ses amitiés.

Jean Monval,
Archiviste-bibliothécaire de la Comédie Française.

RACHEL A METZ

Pour bien établir l'origine messine de Rachel, je recherche depuis longtemps le lieu et la date de naissance de Jacques Félix avec Esther Haya, native de Guers (Bas-Rhin), ses père et mère.

Jacques Félix mourut à Paris, 25, Boulevard du Temple, le 9 avril 1872. Dans l'acte de décès, il est mentionné comme étant né à Metz (Moselle) et âgé de 76 ans, ce qui fait qu'il serait né vers 1796; mais son nom ne figure pas sur les registres, parce qu'à cette époque encore les Juifs n'étaient pas imposés à l'état-civil, et ce fut sans aucun doute pour se conformer au décret du 20 juillet 1808 qu'il a adopté le nom de Jacques Félix.

Quoi qu'il en soit, si Metz ne peut pas encore revendiquer officiellement l'ascendance paternelle de Rachel, cette ville peut du moins se glorifier d'avoir été particulièrement affectionnée par la célèbre tragédienne.

Le père Félix, qui s'était fait le barnum de sa fille, l'y amena plusieurs fois, et chacune de ces venues fut pour elle un triomphe artistique et surtout pécuniaire.

Rachel vint pour la première fois à Metz en 1845. Le 28 août, elle jouait *Virginie* et, le 29, elle parut dans *les Horaces*. Les journaux de l'époque contiennent de longs comptes-rendus élogieux et un poète du terroir adressait à l'artiste les vers suivants:

Dans *Virginie* je reconnus ta voix,
Ton grand talent, Rachel, que j'applaudis cent fois.
Les objets précieux ensevelis dans l'onde,
Les tissus du Thibet, les tapis de Lahor
Et les diamants de la riche Golconde
Je les donnerais, moi, pour t'admirer encor,
Tout ému, tout brisé, pour souffrir de ta peine,
Partager de ton cœur ou la joie ou la haine:
Sur l'aile des bravos te porter jusqu'au ciel,
Et m'écrier, ravi: Rachel! Rachel! Rachel!

Metz, 29 août 1845. Edouard Carbault.

La seconde tournée de Rachel à Metz eut lieu en 1848. Le dimanche 18 juin, elle parut au théâtre dans *Phèdre* et elle chanta la *Marseillaise*.

« Phèdre, disait l'*Indépendant de la Moselle*, est un des plus beaux fleurons de la couronne de Mlle Rachel. Amante méprisée, reine trahie, elle porte des troubles inconnus dans les cœurs... Son succès a été des plus grands et les ovations ne lui ont pas fait défaut. Quant à la *Marseillaise* par Mlle Rachel, ce n'est plus la *Marseillaise* de la rue, c'est quelque chose d'inimitable, d'impossible à redire. Les quatre strophes qu'elle chante, la dernière surtout, sont autant de cris de l'âme; chaque vers à sa portée, chaque mot sa nuance, et si l'on y ajoute les gestes de Mlle Rachel, on demeure persuadé que Rouget de l'Isle lui-même n'a pas dû comprendre comme elle son hymne patriotique. »

C'est au sortir de cette soirée triomphante que Rachel écrivit à sa mère, la lettre suivante que Jules Claretie a publiée en 1910, dans un feuilleton du *Temps* (je respecte son orthographe) :

« Ma chère mère,, c'est après avoir joué *Phèdre* et chanté la *Marseillaise* sur le théâtre de Metz que je trouve ta lettre ainsi que celle de Rébécca. Tu ne sais pas de nouvelles à m'apprendre et tu est dans la capital des catastrophes perpétuelles ! Et que veux-tu donc que je sache, moi qui ne voix le ciel que pour aller d'une ville à l'autre, car une fois arrivée je ferme les volés et les rideaux. Je ne dirai pas que je compte mes écus, mais je passe mon temps à écrire à ceux que j'aime. Je répète encore malgré les deux mois de répétition que nous avons eu au Conservatoire, mais les artistes qui composent la troupe sont si intelligents et si forts qu'ils oublient le lendemain ce qu'on leur a indiqué la veille. Comme je joue ensuite autant que je le puis, tu comprend qu'il me reste peu de temps à donner au plaisir de visiter les monuments et curiosités, que chaque ville possède...

Tu veux que je t'écrive plus gaiement. Ce n'est plus en mon pouvoir; ma tête est lourde et mon cœur est triste. Pourtant la France s'annonce heureusement pour notre théâtre. Metz a rapporté mon chiffre ordinaire, la recette a dépassé un peu 4.000 francs; la soirée a été des plus brillantes. *Phèdre* a été

chaleureusement aplaudie et la *Marseillaise* a été reçue par un public hurlant, criant. Quelle chance j'ai eu de créer ce chant à ma taille pour la scène ! Il est plus que certain que sans lui mes représentations se ressentiraient de son absence.

Demain nous quitterons Metz à sept heures et demie du matin pour aller jouer à Nancy le même spectacle que j'ai joué ce soir, puis revenir mardi à Metz pour jouer la seconde qui sera remplie par *Jeanne d'Arc* et toujours avec le même chant.

Je vais tâcher de poursuivre jusqu'au mois de Septembre, mais je doute que mon courage me mène jusque là.

Adieu ma chère mère, ma lettre serait peut-être moins abattue si je n'étais aussi fatiguée de ma soirée. Aussi j'espère te dédommager dans un moment plus opportun..... Rachel

Le lendemain, ainsi qu'elle l'écrit, elle joua la même pièce à Nancy et le mardi elle reparut à Metz dans *Jeanne d'Arc*. En terminant son compte-rendu, le *Courrier de la Moselle* disait que « les bravos, les rappels, les pleurs et les fleurs l'ont couronnée. Vingt fois elle a puissamment fait vibrer dans tous les cœurs la fibre patriotique et nationale ! »

Le samedi 24, eut lieu la dernière représentation de Rachel, elle interpréta *Lucrèce*.

La célèbre tragédienne revint pour la dernière fois à Metz, en 1852. Le 22 juillet, elle reparut dans *Phèdre* et, le 24, elle interpréta *Adrienne Lecouvreur*.

L'artiste messin, Auguste Migette, a laissé un curieux manuscrit de souvenirs sur le théâtre de Metz, où il fut peintre de 1834 à 1879. Voici ce qu'il écrivait en 1882 :

« Nous venons de voir Rachel, quel talent mon Dieu ! Je ne conçois pas comment il est possible d'arriver à de tels résultats; c'est inouï. Les vers de Corneille que j'avais lus la veille sans émotion, sans les comprendre, que je trouvais froids, ces mêmes vers dits par Mlle Rachel me firent tressaillir de terreur. En sortant du théâtre il me semblait sortir d'un autre monde; jamais je n'avais rien éprouvé de semblable et de pareilles sensations aussi vives et aussi fortes m'avaient été inconnues jusqu'alors. » Jean-Julien Barbé.

CHRONIQUE

NÉCROLOGIE. — Nous avons appris avec tristesse, fin mars, le décès de notre confrère niçois, M. Jules Belleudy, préfet honoraire, auteur d'une étude fort amusante, et riche en documents inédits, sur les querelles de Mme Vestris et des sœurs Sainval.

M. Belleudy, âgé de 83 ans, était le doyen d'âge de notre société; c'était un esprit curieux et délicat, un de ces amis comme nous voudrions en avoir beaucoup en France. Nous adressons aux siens nos bien sincères condoléances.

IN MEMORIAM. — Le 23 mars dernier, une plaque commémorative a été inaugurée sur la maison de la rue du Printemps, n° 20, où vécut notre regretté confrère Alfred Mortier.

Rappelons à cette occasion les titres de ses principaux travaux de critique et d'histoire :

Faust, de Goethe, essai d'adaptation scénique intégrale précédé d'une étude critique et d'une bibliographie dramatique. Paris, s. d.

Dramaturgie de Paris, Paris, Crès, 1917.

Le démon dans ses incarnations dramatiques. Paris, Peyronnet, 1923.

Essai sur les manuscrits et la bibliographie de Ruzzante, Paris, Leroux, 1923.

Ruzzante, thèse pour le doctorat, avec les œuvres complètes, traduites pour la première fois du dialecte padouan. Paris, Peyronnet, 2 vol., 1925-26.

Marginales, notes et pensées, Paris, Presses modernes, 1935.

Quinze ans de théâtre (1917-1932), Paris, Messein, 1933.

La place nous manque pour donner une bibliographie détaillée de l'œuvre considérable d'Alfred Mortier; mais nos confrères la trouveront à la fin de l'étude solidement documentée de Mme Amélie Fillon : *Alfred Mortier*, Paris, la Caravelle (Collection « Aujourd'hui »), 1938.

Ceux de nos confrères qui désireraient se procurer ces ouvrage pourront s'adresser au secrétaire ou au Trésorier.

Le 6 mai, sous la présidence de M. Gustave Michaut, Directeur de l'Institut de Langue et Littérature Françaises, en présence de M. Jeanneney, Président du Sénat, la société franc-comtoise « Les Gaudes », a remis à la Faculté un buste de notre regretté Félix Gaiffe, œuvre du sculpteur Henri Moncassin, socle de M. Maurice Boutterin, Architecte en chef du Gouvernement et des Palais Nationaux.

Cérémonie tout intime, et d'une émouvante simplicité. A la fin d'une journée de travail, amis, compatriotes, collègues, disciples de ce grand laborieux s'assemblèrent dans ce logis de travail que décorera désormais son image : la Bibliothèque de l'Institut de Francais. Sauf erreur, ce local fut jadis, aux premières années de la nouvelle Sorbonne, celui de la Bibliothèque Albert Dumont, et sans doute Félix Gaiffe en fut un des premiers hôtes. Son fin sourire, admirablement saisi par l'artiste, encouragera ces étudiants qu'il n'aura pas connus, mais auxquels il pensait. Car on ne dira jamais assez combien, en scrutant le passé, cet historien appelait, chérissait l'avenir.

Dans la grande salle qu'emplissait une assistance sincèrement recueillie, sa chère mémoire fut évoquée par M. Gabriel Perreux, Président des « Gaudes », qui remit le précieux souvenir à la Faculté, et par M. Gustave Michaut qui exprima la gratitude des professeurs et des étudiants de la maison. Le premier fit un portrait saisissant du maître regretté; la parole du second, vigoureuse, directe, sobre jusqu'à une espèce d'austérité, fut l'interprète fidèle et grave des pensées communes de l'auditoire : souvenir toujours douloureux de l'irréparable perte, mais réconfort de se retrouver pour honorer ensemble la droiture, le talent et la bonté.

HISTOIRE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE. — Notre précédent bulletin était sous presse quand nous avons appris que la famille d'Edouard Champion avait confié à M. Paul Vinson le soin de terminer la rédaction et l'impression de *La Comédie Française en 1937*.

Nous nous en félicitons bien sincèrement, et souhaitons que, pour les années à venir, M. Vinson reprenne l'œuvre interrompue par la mort de son éminent prédécesseur : la disparition du précieux annuaire serait une perte grave pour l'histoire.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Sous le titre de *Complete Book of Ballets* (Londres, Putnan, 1937, 1.100 p., in-8°), M. Cyril W. Beaumont vient, en novembre dernier, d'ajouter à son œuvre, déjà considérable, d'historien et de théoricien de la danse, une véritable encyclopédie historique du ballet depuis l'époque romantique jusqu'à nos jours.

Telle était du moins, nous dit-il dans sa préface, sa conception première. Mais il lui est apparu que, si la *Sylphide* marque « le début d'une ère abolument nouvelle en chorégraphie », cette nouveauté même ne pouvait se comprendre pleinement que par comparaison avec des œuvres caractéristiques de l'époque antérieure. Cela nous vaut près d'une centaine de pages sur le demi-siècle qui précède Filippo Taglioni, et cinq notices, moins développées que les autres, mais non moins substantielles, sur Dauberval, Didelot, Milon, Vigano, Jean Aumer. De même, à l'autre bout de l'œuvre, il était difficile de se limiter rigoureusement à l'histoire des ballets qui relèvent de la technique classique. Les cent cinquante dernières pages sont presque entièrement consacrées aux novateurs contemporains, de Kurt Jooss (*La Table Verte*, 1932), aux ballets Soviétiques (*Le Fleuve limpide*, 1935).

Restent donc 850 pages environ pour les vingt-huit chorégraphes qui font l'objet propre de ce travail, soit une trentaine de pages pour chacun d'eux, alors que chaque précurseur doit se contenter d'un peu moins de vingt pages, et les récents novateurs de moins de quinze. Composition toute « classique » elle aussi, très habilement équilibrée pour affirmer le caractère du livre : entre ceux qui préparèrent sa venue et ceux qui héritèrent de ses enseignements, le ballet classique occupe la place d'honneur.

Mais, plus abondants ou plus brefs, tous les articles sont établis sur le même plan, ce qui facilite singulièrement les recherches : d'abord une notice biographique, généralement courte, avec liste des principales œuvres; puis l'analyse de quelques-unes d'entre elles : librettiste, compositeur, metteur en scène, décorateur, machiniste, costumier; lieu et date de la première; distribution à la création; analyse du livret, avec description du décor à chaque tableau; enfin renseignements

sur le succès de l'œuvre, extraits des journaux et critiques de l'époque. Naturellement il était impossible de passer de la sorte en revue toutes les œuvres de tous les grands chorégraphes; un choix s'imposait : M. Cyril Beaumont indique dans sa préface les règles suivies pour cette sélection. Il a tenu compte :

1° de la popularité de l'œuvre;

2° de ses rapports avec un danseur connu;

3° de l'intérêt et de l'originalité du sujet;

4° de son importance dans l'histoire du ballet (*for marking a definite stage in the development of the ballet*);

5° de l'introduction d'effets scéniques nouveaux;

6° des rapports avec quelques sujets d'intérêt général (*for being the reflection of some subject of topical interest*);

7° des rapports avec les nouveaux mouvements en art musique ou littérature;

8° de l'importance dans l'histoire de la mise en scène et du costume.

On voit selon quelle rigoureuse méthode cet important répertoire a été établi. Non seulement il sera le guide indispensable de quiconque voudra étudier l'histoire de la danse depuis un siècle, mais d'autre chercheurs y trouveront aussi des renseignements précieux sur l'activité des musiciens, décorateurs, metteurs en scène; un index très abondant leur permettra de retrouver sans peine le nom ou le titre qui les intéresse. L'ouvrage est abondamment illustré de fort belles reproductions documentaires.

Pour la période contemporaine on consultera avec fruit : *Design for the Ballet*, du même auteur. Ce numéro spécial de *The Studio* (hiver 1937) est avant tout un recueil d'environ trois cents luxueuses reproductions de décors, costumes, groupements, qui forment une riche documentation sur les œuvres présentées entre 1914 et 1937. On peut y constater le curieux éclectisme des décorateurs d'aujourd'hui : de l'archaïme pompeux ou poétique des *Noces de Psyché* ou du *Tombeau de Couperin* à la fantaisie délicate du *Marchand d'oiseaux*, à l'humour truculent de *Renard* ,au constructivisme abstrait et comme algébrique de *La Chatte* nos artistes utilisent tout le passé, comme ils ne reculent devant aucune des audaces d'où sortira l'avenir. Rien de plus précieux pour l'historien qu'un al-

bum de cette sorte, où se manifeste l'active et féconde diversité de l'époque.

Une brève introduction (10 p. sur un total de 152) résume l'histoire de la mise en scène du ballet depuis une cinquantaine d'années, en Russie, Suède, France, Danemark, Hongrie, Tchécoslovaquie, Etats-Unis, Angleterre.

Rappelons à ceux de nos confrères qui s'occupent spécialement de l'histoire ou de la technique de la danse, que M. Cyril W. Beaumont a publié, entre autres ouvrages, une « Bibliographie de la Danse » (*A Bibliography of Dancing*) et un « Dictionnaire Français-Anglais des termes usités dans le ballet classique » (*A French-English Dictionnary of Terms used in Classical Ballet*).

M. Jean Lemoine, dont nous avons signalé naguère les curieuses recherches sur la première du *Cid* et le Théâtre du Marais, vient de consacrer un nouveau livre à l'histoire théâtrale du XVII^e^ siècle : *Les des Œillets : une grande comédienne, une maîtresse de Louis XIV; étude et documents.* (Paris, Perrin, 146 p., in-8°).

C'est un roman assez étrange, et encore obscur, que les amours du roi-soleil et de Claude de Vin, fille de Nicolas de Vin des Œillets et d'Alix Faviot, tous deux comédiens. Laquelle Claude de Vin, dite également des Œillets, fut, au dire d'un contemporain, la « femme de chambre de confiance » de Mme de Montespan. La marquise et la suivante se seraient partagé les faveurs du maître; ainsi vint au monde une demie-sœur du duc de Maine et du Comte de Toulouse, Louise de Maisonblanche, fille de roi et petite-fille d'actrice, mariée à un bon gentilhomme, par un prêtre complaisant, au moyen d'un état-civil postiche, et ressemblant si fort à son père qu'elle dut, pour séjourner à Versailles, se montrer toujours « accommodée en fluxion, de manière à ne pas être remarquée ».

M. Lemoine s'en tient là: comme il veut essayer de mettre à mal certaines fantaisies de romanciers trop imaginatifs, il s'est fait une loi rigoureuse de ne pas aller plus loin que ses documents. Il nous permettra de lui dire qu'il a poussé trop loin le scrupule; que certaines dates, certains rapprochements

autorisent des conjectures plausibles, qui peut-être eussent éclairci quelques points restés obscurs.

Il paraît bien établi que Louise, dite de Maisonblanche, est née en 1676: à cette époque sa mère a quarante ans; elle n'est point belle; quel étrange caprice aurait donc jeté Louis XIV dans ses bras? comme cela s'expliquerait mieux, s'il s'agissait d'un « retour de flamme »! Or, que nous dit Primi Visconti, dont M. Lemoine invoque le témoignage? Claude, en 1675, donne à entendre qu'elle *a été* aimée du roi et qu'elle a eu de lui *des* enfants. Visconti ne dit pas que cela soit faux, mais fait bien comprendre qu'il ne connaît pas ces royaux bâtards. Il est clair que sa phrase ne saurait concerner la petite Louise, qui n'est pas née encore. Pourquoi ces enfants ne seraient-ils pas les *deux* filles auxquelles Mme de Sévigné fait allusion, à l'automne de 1676? Cette lettre est, pour M. Lemoine, une énigme « insoluble », parce qu'il établit, de façon péremptoire, semble-t-il, que Alix des Œillets, l'actrice, n'eut que trois enfants parvenus à l'âge adulte: Claude et ses deux frères. Mais pourquoi les deux filles dont parle la marquise ne seraient-elles pas des filles de Claude?

L'énigme du coup serait expliquée. Pourquoi la double vocation à laquelle fait allusion Mme de Sévigné est-elle un « triomphe » de la Grâce, sinon parce que les deux élues, « vraiment appelées », avaient de bonnes raisons pour demeurer dans le Siècle? et quel attrait plus puissant pouvait les y retenir que la constance, ou le renouveau, de l'affection royale pour leur mère? Mais prenons garde aux conséquences: ces jeunes religieuses, favorisées d'une vocation exceptionnelle, ne pouvaient être des enfants, et leur naissance est assurément fort antérieure à la faveur de Mme de Montespan. Il est difficile de la situer après 1660, et cela donnerait quelque vraisemblance à la traditiron rapportée par Lemazurier, qui place en 1658 l'apparition d'Alix des Œillets sur une scène parisienne. Claude, à cette époque, a vingt ans, la beauté du diable, sans doute, le même âge que le roi, et Mazarin vit encore. Alexandre Sallé, neveu de la Champmeslé, cite « une demoiselle des Œillets » parmi les maîtresses royales qui précédèrent Mme de Maintenon; M. Lemoine, qui cite ce témoignage, ne se prononce peut-être pas assez nettement sur sa valeur; il

emploie même, à cette occasion, le mot inquiétant de « légende » : *tradition* eût été sans doute plus exact, et il est probable que tout n'est pas faux dans cette tradition-là. Que Claude ait succombé à une maladie de langueur causée par le « chagrin » de voir que « le goût du roi avait changé », c'est de la dernière invraisemblance; n'est-il pas plus simple d'admettre que, dans l'état effarant de l'obstétrique d'alors, une grossesse tardive ait provoqué d'irrémédiables désordres? Il est invraisemblable aussi que cette fille d'actrice, par ailleurs sensée, ait jamais conçu l'espoir de « devenir maîtresse déclarée » ; mais il reste qu'elle paraît bien avoir « fixé les amitiés du roi pendant un temps considérable ». C'est le point capital.

Hypothèses? Evidemment; mais qui méritent qu'on les formule et les contrôle. Quelle révélation que cet attachement pour une fille de comédiens, pour une enfant de la balle, grandie au milieu du prétendu libertinage des troupes errantes! Attachement si durable, si confiant, qu'en pleine Affaire des Poisons, le père de Louise de Maisonblanche prendra ouvertement le parti de la mère et la déclarera au-dessus de tout soupçon. Mais quelle révélation — réelle celle-là, et non plus conjecturale — que cette vie privée d'Alix Faviot, existence modeste et rangée de petite bourgeoise, uniquement occupée de maintenir la concorde entre ses trois enfants, et d'indemniser les deux aînés (qui refuseront) du faible, bien naturel, qu'elle eut pour son benjamin! Comme nous voilà loin des déclamations toutes faites sur l'immoralité des gens de théâtre! M. Mélèse avait déjà porté un rude coup à cette légende: M. Lemoine en porte un second. A son tour il prouve que cette question, grave, de l'opinion sur les comédiens ne saurait se résoudre au moyen de formules simplistes.

En pareille matière, la seule méthode équitable et sûre est celle qu'affirme, jusque dans sa disposition matérielle, ce livre sur les deux des Œillets: 58 p. de texte, et 84 p. de documents; impossible de signifier plus clairement sa volonté de laisser parler les pièces. Cela donne aux démonstrations une singulière vigueur. Sur combien de problèmes relatifs à la vie théâtrale nous faudrait-il de pareilles enquêtes et de pareilles publications de sources! Ce n'est sans doute pas là

toute l'histoire théâtrale, mais c'en est la base indispensable. L'induction aurait son mot à dire, ses hypothèses à proposer; mais ses constructions, provisoires peut-être et révisables, s'élèveraient sur un fondement solide, qui manque généralement aux fragiles échaffaudages de la biographie romancée.

NOTRE BIBLIOTHÈQUE. — Le 29 avril, Mlle Mary Burnet a présenté en Sorbonne une thèse pour le Doctorat d'Université, sur *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur* (1673-1728). Le même jour, Mlle Antoinette Allévy a présenté pour le Doctorat ès-lettres deux thèses sur *La Mise en Scène dans la première moitié du* XIXe *siècle* et sur la mise en scène d'*Henri III et sa cour* (*Edition critique d'une mise en scène romantique*). Mlles Burnet et Allévy ont été jugés dignes l'une et l'autre du grade de Docteur avec la mention *Très Honorable*.

Comme il a été dit précédemment, ces trois volumes vont prendre place dans notre « Bibliothèque », dont ils formeront les numéros X, XI et XIV. Nous pouvons dire, sans flatterie, que tous les trois apportent à notre collection des éléments nouveaux.

Mlle Burnet s'est proposé de nous faire connaître un comédien : réjouissons-nous qu'après Aufresne et Montdory — et fort peu de temps après — un troisième acteur obtienne les honneurs de la biographie, et en plus, si l'on peut s'exprimer de la sorte, la consécration sorbonique. De plus en plus s'affirme l'idée que les *animateurs*, dont le talent fait vivre un personnage sur la scène, méritent aussi, tout comme l'écrivain, l'attention de l'histoire. Sans doute, comédiens et comédiennes, du moins les illustres, les « grandes vedettes », avaient fourni prétexte à des racontars de coulisses dénués de valeur, ou bien à des pages d'écriture « artiste » et rarement intelligente. Quant aux études sérieuses, sévèrement critiques, faites avec le désir de marquer la place de l'homme, l'intérêt persistant et comme la valeur durable de cette existence passagère, le compte en serait vite fait. Félicitons les travailleurs dont l'attention et les efforts se dirigent de ce côté.

Le cas de Legrand offre cet intérêt particulier qu'il fut à

la fois auteur et acteur, comme Molière, et courut longtemps la province avant de jouer à Paris. Qu'on ne raille pas trop vite ce rapprochement : il mériterait plutôt qu'on le prolongeât. Le fils du chirurgien-major des Invalides et le fils du maître-tapissier ont des origines sociales analogues ; ni l'un ni l'autre ne furent servis par leur physique, et tous deux semblent avoir été de médiocres tragédiens. Ils se ressemblent fort, au génie près.

Mais, s'il n'avait pas reçu le don suprême, Legrand avait du métier. Ce petit homme, laid, à la voix de tonnerre, fit des élèves, et c'était une recommandation sérieuse que d'avoir été formé par lui. « Il entendait fort bien le théâtre », et il avait le secret, en affrontant un parterre hostile, de mettre les rieurs de son côté ; il savait trouver le mot, ou l'effet, qui passe la rampe. Celà permit au comédien de se défendre; cela permit à l'auteur de défendre son théâtre. Il ne joua pas que les rois et les paysans : il joua aussi quelque peu les terre-neuve.

Mlle B. a montré comment il avait soutenu la Comédie-Française contre les Italiens et les forains avec plus d'esprit et d'habileté que n'avaient fait ses camarades. Au lieu de brandir le privilège et de recourir à de fort inopérantes procédures il voulut battre les concurrents sur leur propre terrain, celui de la parade et de la farce, de la bouffonnerie d'actualité : le succès prouva que ce n'était pas si mal calculé. Mais le fait est d'importance : pour soutenir le théâtre officiel, dont la situation n'est pas alors des plus brillantes, c'est aux gens de métier qu'il a recours, pas aux gens de lettres ; c'est à ceux pour qui la pièce est d'abord *action*, mouvement sur le plateau et prise sur le public. Beaucoup de beaux-esprits d'alors ne s'en doutent pas.

Naturellement les partisans du « comique noble » et ennuyeux s'indignent de voir applaudir les « trivialités », les « bassesses » de la Foire ; ils ne veulent pas (ils ne savent peut-être pas) voir que ce « bouffon » est un héritier plus légitime, plus fidèle et plus intelligent qu'eux-mêmes du comique moliéresque ; on peut le dire sans exagérer pour autant la valeur de son œuvre. Chez lui, Mlle B. le remarque avec beaucoup de mesure, « la satire manquait de profondeur et,

souvent, d'originalité » ; mais elle *vivait*, et c'est pourquoi, vingt années durant, elle put amuser le public parisien. L'amuserait-elle encore ? Ce n'est pas impossible, et mériterait qu'on l'essayât. En tous cas ce comédien-auteur, qui doit quelque chose à Marivaux, mais à qui Marivaux doit peut-être davantage, l'auteur du *Roi de Cocagne* et du *Galant coureur* était « digne d'un souvenir » ce sont les derniers mots du livre de Mlle B. ; pour nous, Français, il est touchant qu'une jeune travailleuse américaine ait rendu à l'un de nos *minores* cet hommage d'une gentille et clairvoyante sympathie.

L'ouvrage de Mlle Allévy est d'une tout autre nature. Il ouvre une voie nouvelle aux chercheurs et leur fournit de précieux moyens d'investigation.

Il faut bien avouer que, chez nous, l'histoire de la mise en scène est fort imparfaitement connue. Nous possédons bien quelques bonnes études partielles — et rappelons que l'une d'elles, épuisée dès 1934, inaugura notre collection, — mais ces travaux sont dispersés, séparés par des trous immenses; ils sont particulièrement rares, et plus que rares, pour cet âge romantique, où le décor, le spectacle, la couleur locale, jouèrent le rôle que l'on sait.

Mlle A. s'est efforcée, avec succès, de nous donner un tableau d'ensemble des conditions techniques dans lesquelles furent présentés les drames de cette époque. Inutile d'ajouter qu'elle ne prétend pas avoir épuisé la question : plusieurs gros volumes n'y suffiraient pas. Mais son livre (car les deux thèses, en réalité, forment un tout) possède éminemment les qualités d'un livre d'initiation. D'abord, il est bref, il ne cherche pas à tout dire ; mais, en revanche, il domine le sujet, tout le sujet, et dégage ainsi bien mieux le caractère, et les difficultés, de pareilles études. Moins allégé, plus riche de faits menus, l'ouvrage courait le risque de sembler confus et indigeste ; une simplification hardie montre au contraire que la confusion, la complexité plutôt, est dans la matière même. On voit pleinement à quel point s'entrecroisent et réagissent les unes sur les autres les diverses techniques, dont l'auteur a le sens et l'expérience.

Cette interdépendance des techniques l'obligeait à ne pas

isoler complètement la période qu'elle avait choisie pour son étude. Si le terme de « mise en scène » est relativement récent, l'origine de la chose remonte, au moins, au moment où le plateau est débarrassé des spectateurs, quelque 70 ans avant le romantisme. Seulement, il fallait apprendre à meubler l'espace laissé libre de la sorte ; le dessin et la plantation du décor, la figuration, le jeu lui-même, devaient subir une nouvelle mise au point, et cela juste au moment où des inventions nouvelles, le quinquet d'abord, le gaz dans les dernières années, venaient modifier, ou plutôt transformer de fond en comble, les données du problème et les possibilités de l'art.

On voit combien le phénomène est complexe et captivant. Mlle A. nous en montre l'importance, et fournit en même temps, à ceux qui voudront, après elle, l'étudier en détail, l'indispensable instrument de recherche qui manquait : une bibliographie considérable, fruit de sa patience, pour ne pas dire son acharnement. Car toute cette littérature de la question était peu connue, même des gens du métier ; elle est extrêmement diverse et dispersée. Aujourd'hui nous en possédons un catalogue méthodique et pratiquement complet, dans la mesure où ce mot peut servir en pareille matière : disons qu'il s'augmentera, sans doute, à la faveur des investigations nouvelles, de quelques articles sur des points de détail ; mais il est peu probable qu'une omission essentielle y soit relevée. Ceux qui voudront s'intéresser désormais à cette histoire du décor et de la mise en scène auront entre les mains, avec un bon exemple de méthode, un solide instrument de travail. Ce livre rendra les plus grands services et aux érudits et aux artistes ; il est une belle affirmation de l'esprit de notre groupe ; il eût réjoui le cœur de notre cher Félix Gaiffe, à la mémoire de qui la pieuse reconnaissance de l'auteur l'a dédié.

Le 15 juin prochain, Me J.-E. Gueullette, docteur en droit, avocat de la cour, soutiendra en Sorbonne deux thèses pour le Doctorat des lettres : *Thomas-Simon Gueullette, un magistrat du XVIIIe siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs*, et *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au* XVIIIe *siècle*.

d'après le manuscrit de Th.-S. Gueullette conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

THEATRE DE SORBONNE. — Le 20 mars dernier, le Groupe Félix Gaiffe a donné deux représentations sous la rubrique : « De Marivaux au Romantisme ». Au programme: *Heureusement!* de Rochon de Chabannes, *Quitte pour la peur*, d'Alfred de Vigny, *La Colonie* ou *La Ligue des Femmes*, de Marivaux; derrière tout cela, l'ombre de Beaumarchais. Car *la Colonie* (jouée peut-être sur un rythme trop lent), c'est la première ébauche — bien pâle, il est vrai — d'une comédie politique: revendications féministes, vanités de classes qui s'affrontent, n'y servent de prétexte qu'à une manière de parade; nous sommes loin encore du *Mariage* et même du *Barbier;* mais l'intention est marquée, et c'est déjà quelque chose. Le jeune chevalier de *Heureusement!* bien qu'il ait plus de gaillardise conquérante et moins d'inconsciente perversité, fait prévoir Chérubin — et l'on peut regretter que ce rôle n'ait pas été joué, comme Chérubin, par un travesti. Quant à la comédie — plus exactement au petit drame — d'Alfred de Vigny, c'est un curieux spécimen de « retournement »: Rochon de Chabannes avait fait rire d'un vieux fat, qui doit uniquement à « la chance du mari » de ne pas subir le sort qu'il mérite; l'époux que nous présente Vigny méritait largement ce qui lui arrive; mais il sauve les apparences, et l'honneur de sa femme, et le sien, et personne ne sourit. Pensons à *la Mère coupable*, et à ce qu'il fallait, pour oser cela, de sérieux, de simplicité, d'adresse et de tact! Disons sans tarder que celui des interprètes a été parfait. Signalons aussi le très ingénieux dispositif grâce auquel fut prestement exécuté le changement de lieu qu'exige la courte scène centrale.

Les 2 et 3 avril, les Théophiliens ont donné trois représentations d'*Abraham sacrifiant*, de Théodore de Bèze, suivi de la sottie des *Trois Gallants et Phlipot*. Après nous avoir fait remonter, avec le *Jeu d'Adam*, jusqu'aux origines de notre théâtre religieux, les disciples de M. Gustave Cohen nous ont, cette fois, menés aux confins du Moyen-Age et de la Renaissance, avec cette œuvre qu'on peut appeler « le dernier des Mystères

et la première des tragédies classiques ». Classique, l'œuvre l'est déjà par ses proportions plus réduites, par l'effort vers la concentration de l'action, par l'importance accordée au drame moral aux dépens des événements matériels, par un art dépouillé et plus sévère, plus humain aussi: si le diable et l'ange se mêlent à l'action, ou plutôt s'ils la suivent, la bouche d'enfer et le paradis ont disparu de la scène; l'action est sur la terre, et rien que là, et surtout dans le cœur d'un père et d'une mère. Le souvenir du théâtre médiéval ne reparaît que dans le décor simultané (à trois mansions seulement) et dans ces changements de lieu figurés par les évolutions de la caravane qu'Abraham conduit. Cette austérité, qui n'est pas sans grandeur, avait été fort artistiquement soulignée par la mise en scène, où l'on sentait l'influence des meilleurs doctrines « Vieux Colombier », et par les décors, d'une simplicité harmonieuse et bien équilibrée (sauf, peut-être, la tente de Sara, qui, du fond de la salle, semblait un peu étriquée). La musique de Goudimel, adaptée et chantée avec ferveur; la gravité recueillie et chaleureuse des acteurs, eussent charmé certainement le vieux calviniste bourguignon.

Et, selon la tradition, la soirée se termina par une farce folle, jouée avec un entrain irrésistible par quatre « sots » qui avaient bien de l'esprit, à commencer par celui qui faisait la bête. Une mise en scène fort curieuse, autour d'un chariot truqué, aux transformations désopilantes, apparentait cette bouffonnerie aux meilleures clowneries de cirque, ce qui n'est pas un mince mérite. Au fait! pourquoi ces quatre « maîtres-sots » n'essaieraient-ils pas de jouer ce texte en piste? Il y aurait là, semble-t-il, une tentative qui mériterait d'être osée.

Ne quittons pas le théâtre de Sorbonne sans emprunter aux *Heures de Paris* du 27 avril deux informations intéressantes:

« Il vient de se fonder, écrit Mlle Y. Jeandet, autour des Théophiliens, de la Psallette Notre-Dame et la Chanterie de la Renaissance, une *Société des Amis du Moyen-Age et de la Renaissance*, qui tiendra ses membres au courant de toutes les manifestations intéressant ces deux grandes époques de notre littérature. »

D'autre part nous apprenons que le « groupe antique » a joué *les Perses*, dans la traduction de M. Paul Mazon, à Stras-

bourg, à l'occasion du Congrès de l'Association Guillaume Budé.

EXPOSITIONS. — Noté à l'Exposition de la Caricature Anglaise, au Musée des Arts Décoratifs (Paris, mars 1938) les pièces suivantes intéressant l'iconographie théâtrale (nous indiquerons pour chacune le numéro du catalogue) :

Charges de Mlle George, dans *Sémiramis, Phèdre* et *Zelmire*, en 1827 et 1828 (nos 20, 21, 28) ; de la Malibran dans *Desdémone* et *il Matrimonio segreto*, en 1824 et en 1830 (no 23, 24) ; de Mrs Wood dans *Cenerentola* en 1831 (no 25) ; de Rubini, dans *l'Ultimo Giorno* en 1831 (no 27).

Charge d'un groupe de choristes (no 49). *An Italian Family* (Déc. 1785. Tous ses membres sont musiciens ou chanteurs) ; *A French Family* (Mars 1786. Tous sont danseurs) (nos 206 et 209).

« Les habitués du foyer », types de spectateurs (no 247).

« Un coup d'œil à Parisot, *with Q in the corner* », caricature assez grossière : une danseuse levant très haut la jambe, pour l'esbaudissement du parterre (no 264).

« Théâtre d'amateurs ; coup d'œil au foyer des artistes », caricatures de membres de l'aristocratie anglaise, dont les noms sont indiqués (no 265).

« *The optic curls or the obligeing head dress* » ; « Le balcon » ; caricatures contre l'extravagance des coiffures féminines : dans la première, les spectateurs, étagés derrière une dame, regardent à travers les rouleaux de sa perruque, qui renferment chacun une lorgnette (nos 150 et 278).

Théâtre privé d'Aspley House, répétition du *Soir des Rois* (1883, no 322).

Vue de Vauxhall Garden (no 387).

Du 22 mars au 4 avril, à la Galerie de l'Elysée (69, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIIIe), Mme Irène Lorentowicz a exposé 45 tableaux de costumes et décors. Le quart environ de cette exposition était consacré au ballet de *Harnasie* (7 décors et 9 costumes) ; signalons également les costumes pour *Le Roi*

Lear, Le Marchand de Venise, L'Opéra de 4 sous, Le Roi malgré lui, Dybouk.

Mme Lorentowicz s'inspire surtout du folklore polonais; elle emprunte son style, écrit M. André Salmon, « aux élans du cœur et de l'âme populaires »: cela contribue encore à faire de ses œuvres des documents précieux pour l'historien.

Nous ne pouvons parler de l'exposition de la galerie Carmine, « De la Piste à l'Ecran », que de notre point de vue d'historiens, et nous sentons bien que, de la sorte, nous allons donner de cet ensemble une image infidèle. Car il est surtout de valeur artistique: il exprime surtout les réactions de la sensibilité du peintre en face des réalités que lui offre la vie du cirque, du music-hall ou de la baraque foraine. Que la belle ligne d'un corps de danseuse ait séduit Marguerite Evraud ou Jean Trotti, et qu'ils nous en donnent à leur tour une image séduisante, c'est pure question d'art, et nous ne sommes que de modestes collectionneurs de documents. *Ne sutor ultra crepidam.*

Seulement il n'est pas toujours facile de savoir où s'arrête notre domaine. La *Baraque de Lutteurs*, de Sicard, les *Bohémiens*, de Roger Bezombes, à la fois pittoresques, inquiétants et douloureux, impliquent, en dehors de leurs qualités picturales, un certain jugement de l'artiste sur ses modèles, et c'est là pour l'historien une indication utile. Allons-nous cataloguer ces œuvres dans nos fiches iconographiques? A ce compte les dossiers grossiraient vite, mais on courrait grand risque de ne plus s'y retrouver.

Encore plus embarrassant le cas d'une œuvre où l'artiste a voulu, de toute évidence, exprimer son jugement. Peut-on refuser d'écouter le témoin qui s'offre à déposer ? Voici deux exemples. Alexandre de Spengler nous montre une boîte de nuit après le départ de la clientèle : dans la salle vide, le mobilier en désordre; un garçon, qui n'en peut plus, dort, accoudé sur une table, près du seau et du balai. On devine chez l'artiste une espèce d'humour grinçant, de dégoût peut-être, ou de révolte, en tous cas une opinion qui *veut* s'exprimer : n'allons-nous pas en prendre note ? Et voici l'autre tableau : une loge,

dans un music-hall; deux demoiselles de moyenne vertu y sont en compagnie de deux clients : l'un, au profil porcin, fume un cigare de luxe en regardant vaguement quelque part; l'autre est vu de dos; une couronne de cheveux gris entoure son crâne chauve et rosâtre; au mouvement du torse projeté en avant et de la tête rentrée dans les épaules, on devine qu'il ne perd pas une miette de ce qui se passe sur le plateau. Là, tandis que la troupe de French Cancan « porte les armes », la jambe droite presque verticale dans les dessous fanfreluchés grands ouverts, deux solistes, sur les mains, la tête en bas, les jupons retombants, les cuisses écartées, un ruban de chair exhibé entre le bas noir et les dentelles de la culotte, font le « poirier fourchu ». Comme satire de la paillardise bourgeoise, il est difficile de trouver plus amer. Mais est-ce bien là un document d'histoire du théâtre ? n'est-ce pas plutôt un document d'histoire sociale ? On répondra que la première est une partie, un aspect de la seconde, et ce n'est pas nous qui dirons le contraire; mais, à ce compte, tout est dans tout; force nous est pourtant de nous limiter.

Ce serait une question bien intéressante que de tracer les frontières de ce que nous appelons l'iconographie théâtrale. Besogne délicate et difficile, à coup sûr; c'est une raison de plus pour la tenter, et ceux de nos confrères qui voudront nous exposer leurs idées là-dessus seront les très bien venus. Mais, pour le moment, la prudence veut que nous prenions ce terme dans le sens le plus étroit. Nous signalerons donc seulement les portraits de Dario (Rodolphe Caillaux), Grock (Roger Carle), Polaire (J. D. van Caulaert), Marguerite Jamois dans *Mme Bovary* (Laglenne), Serge Peretti dansant (Spadolini); les caricatures de Jouvet, Pitoeff, Michel Simon (Serge Katzmann), Et. Decroux, Marcel Herrand, Michèle Alfa, R. Dock, Annie Carrel, dans *Captain Smith*, Jouvet et Madeleine Ozeray, dans *Tessa* (Cam); pour les représentations du matériel : les marionnettes de Jacques Chesnais et les masques de Louis Simon.

Il resterait à parler de la « Préface », exposition d'accessoires, et des rétrospectives. Disons bien franchement que l'une et les autres sont un peu décevantes. L'idée de mettre ces objets en montre ne paraît pas heureuve : on les voit mal et on ne peut les regarder avec l'attention qu'ils méritent sans oc-

cuper la moitié du minuscule trottoir de la rue de Seine. Quant aux « Cinquante ans de cirque » des sœurs Vesque et à la collection Thomas-Moret, c'est un ensemble documentaire du plus haut intérêt, mais qui voudrait être présenté *en document*, avec des légendes suffisantes ou un catalogue détaillé, dans un ordre logique, avec l'espace suffisant pour qu'on puisse *étudier* les pièces exposées. On nous pardonnera cette critique : mais c'est le problème même de la muséographie théâtrale qui se pose ici. Chacun sait qu'il nous tient à cœur, et combien nous voudrions préciser au moins la doctrine en attendant le jour où le Musée du Théâtre sera enfin une réalité viable.

DANS LES UNIVERSITÉS AMÉRICAINES. — Trois thèses concernant le théâtre français ont été soutenues pendant l'année scolaire 1936-37 :

Pender (Béatrice Cécile) : *Jeanne d'Arc in French romantic Drama* (Univ. d'Indiana) ;

Thomson (John Archie) : *Alexandre Dumas and the romantic Drama in Spain*, 1830-1850 (Univ. de North Carolina) ;

Tucker (Joseph Eagon) : *Molière in England*, 1700-1750 (Univ. de Wisconsin).

D'autre part, la *Revue de Littérature Comparée* (Avril-Juin 1938), signale six communications intéressant l'histoire du théâtre au Congrès de « Modern Language Association » (Chicago, Décembre 1937) :

Heyse-Dummer (E.). — *The German Drama of the Chicago stage;*

Bockstahler (O. L.). — *Schiller and Gœthe in Canada;*

Pussey (W. W.). — *Mercier und Gœthe's Theatralische Sendung;*

Richter (F.). — *Otte Ludwig's letztes Trauerspiel Tiberius Gracchus und sein Verhältnis zu den Shakespeare-Studien;*

Silin (C. I.). — *French theatrical performances in New-Orléans* (1806-1859) ;

Reichart (W. A.). — *Shakespeares Bedeutung für das Werk Gerhart Hauptmann's.*

CONGRÈS DU THÉATRE. — La Société Universelle du Théâtre nous communique le programme (provisoire) du

XI^e Congrès International du Théâtre, qui se tiendra à Stratford-s-Avon, dans la première semaine de juillet.

Départ de Paris (par Calais ou Dieppe) dans la matinée du samedi 2 juillet; retour dans la soirée du 9. Les séances auront lieu les 4, 5 et 6 juillet, dans la salle des Conférences du Memorial Theatre, gracieusement mise à la disposition du Congrès par les Directeurs.

A l'ordre du jour, outre les questions d'ordre professionnel intéressant les auteurs, les compositeurs et les artistes, et des questions d'ordre général, sur *Le théâtre et les loisirs* et *la propagande par le théâtre*, figurent deux conférences que nous signalons spécialement aux historiens :

M. André Boll parlera des nouvelles mises en scène et des nouveaux procédés techniques employés au cours de la dernière saison théâtrale;

M. Iden Payne parlera de la représentation des pièces de Shakespeare.

Les 7 et 8 juillet, séjour à Londres, visite de théâtres, de l'Académie Royale d'Art Dramatique, du Musée Albert et Victoria (Section Théâtrale) et du Musée National « Theatre Site ».

Ceux de nos amis qui désireraient assister à ce Congrès devront s'inscrire à la Société Universelle du Théâtre, 37, rue Bergère (Paris IX^e), Tél. Provence. 41-62.

CORRESPONDANCE

Notre vice-président, M. Prodhomme, nous communique l'information suivante, dont tous les chercheurs apprécieront l'intérêt :

« Le tome 141 du *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, récemment paru à l'Imprimerie Nationale, contient (col. 813-820), une bibliographie des ouvrages d'Arthur Pougin, qu'il est utile de signaler. A. Pougin, qui publia son premier ouvrage en 1861, a laissé entre autres un important *Dictionnaire historique et pittoresque des théâtres*, ouvrage illustré paru en 1885, et qu'il est toujours utile de consulter. » J. G. P.

A propos d'une note sur *Les Marionnettes et la police impériale* parue dans notre bulletin de Juin 1937 (p. 59), notre confrère, le fervent marionnettiste Robert Desarthis, nous avait adressé depuis longtemps la lettre suivante, que les impitoyables nécessités de la mise en pages nous avaient empêchés d'insérer.

« Les théâtres *mécaniques* ne sont pas comme vous êtes « porté à le croire », des marionnettes à fil : c'était — car il n'en est plus montré aujourd'hui — des théâtres d'automates.

L'un d'eux a été conservé: c'est le *Bethléem Verviétois*, qui a fait l'objet d'un savant ouvrage de Jules Feller (Verviers, 1931).

Ces théâtres étaient nombreux en Provence : ils célébraient tout particulièrement le *Mystère de la Nativité*. Comme le spectacle offert était toujours le même, l'impresario de ces spectacles mécaniques était condamné à un perpétuel déplacement, comme aujourd'hui le spectacle forain de l'Enfer.

Aussi la présence signalée d'un théâtre de cette sorte dans telle ou telle ville est sans importance.

Les grandes villes avaient un théâtre fixe qui représentait surtout aux temps de la Passion et de Noël. »

Nous remercions notre confrère d'une rectification que nous nous excusons de publier, malgré nous, si tard. Mais, si nous nous inclinons devant sa compétence technique, il nous permettra de ne plus être de son avis touchant une question de méthode.

Pourquoi donc serait-il « sans importance » de noter le passage de ces montreurs d'automates « condamnés à un déplacement perpétuel » ? Admettons qu'ils aient été obligés d'avoir un circuit de parcours très étendu, de manière à ne passer qu'à des intervalles éloignés dans un localité donnée; mais il est invraisemblable qu'ils soient allés au hasard, avec la seule préoccupation de ne jamais revenir deux fois au même endroit. Comment concilier ce perpétuel vagabondage avec la présence, en d'autres villes, de spectacles analogues, mais permanents?

Que ces théâtres à programme invariable aient fait de longues tournées, c'est possible (encore n'est-ce pas certain); mais que leurs itinéraires n'aient point été des circuits fermés, établis en tenant compte des goûts de la population, donc révéla-

teurs, *importants* à connaître, chaque fois qu'on pourra les reconstituer, voilà ce qui ne sera pas facilement admis des historiens, jusqu'à preuve contraire, bien entendu.

NOTES ET DOCUMENTS

A propos du Souffleur

J'avais autrefois signalé (*Jeux, Tréteaux et Personnages*, 15 mai 1931), le singulier contre-sens commis par Littré, d'après Lacurne de Sainte-Palaye, lequel prétend relever dans Furetière l'expression « *Souffleur de canevas* », qui jamais ne s'y trouva. Il y a dix ans et plus qu'on a fait bonne justice de cette erreur (Derocquigny, *Rev. d'Hist. Litt. de la France*, 1927, n° 4, p. 572); néanmoins je me demandais si l'expression, pour bizarre qu'elle parût, n'avait pas réellement existé, pour désigner le *Suggeritore* de la Comédie Italienne, et je demandais : « Qui pourra nous envoyer un exemple authentique de *Souffleur de canevas* ? »

Pour ma part, je n'en ai pas encore trouvé. Mais je voudrais signaler deux passages de *Jacques le Fataliste* qui me font croire plus que jamais à la possibilité de la trouvaille en question.

On connaît le « scénario » : à chaque instant Jacques est interrompu dans le récit de ses amours, soit par les réflexions de son maître, soit par les incidents du chemin. Grand embarras lorsqu'il s'agit de reprendre :

« Où en étais-je ? Je vous prie... de me remettre sur la voie.

LE MAITRE. — Je m'en charge, et, *pour entrer dans ma fonction de souffleur*, tu étais dans ton lit, sans argent, etc...

Quelques pages plus loin, les deux compagnons ne peuvent quitter l'auberge : un orage a coupé les routes. Le maître réclame la suite du récit :

« Le ciel veut que j'aie la satisfaction d'en entendre la fin.

JACQUES. — Le ciel qui veut ! On ne sait jamais ce que le

ciel veut ou ne veut pas... Mon pauvre capitaine... me l'a répété cent fois... A vous, Monsieur.

LE MAITRE. — J'entends. Tu en étais au carrosse et au valet à qui la doctoresse a dit d'ouvrir ton rideau. »

Au signal de Jacques, le maître remplit sa « fonction de souffleur » et fait précisément ce que pouvait faire le *Suggeritore* de la Comédie Italienne : rappeler à l'acteur-improvisateur à quel point du « canevas » on en était. C'est assez différent de ce que faisait, chez les Comédiens français, celui qui « tenait la pièce ». Il paraît assez naturel qu'on ait créé une expression spéciale pour distinguer ce souffleur « à l'Italienne » de l'autre.

Ce n'est toujours pas là « un exemple authentique de *Souffleur de Canevas* ; c'est peut-être une raison pour croire à l'existence de l'expression. — M. F.

Le Menu de Maître Jacques

En 1876, l'archiviste Georges Bourdon publiait dans le *Bulletin de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne* (T. IV, p. 166), une amusante note sur le traiteur Montalbanais Pierre Lasserre, exactement contemporain de Molière.

Le 20 février 1669, le baron de La Motte conviait quatre amis à dîner chez cet artiste culinaire; et G. Bourdon nous fait connaître « l'addition », que nous reproduisons avec son orthographe :

Une soupe avec *quatre* poulets farcis *garnis d'andouilhes*	3 l.	
Une poitrine de veau en ragoût.	3	
Trois coqs d'Inde.	3	
Un levraut.	3	
Une salade.		5 s.

A l'entremi :

Un grand ragoût de riz de veau avec truffes et mousserons.	2 l.	
Un ragoût de pois.	1	10 s.
Une assiette de cresme.	1	10 s.

Au dessert :

Une grande assiette de freses.	1	
Une assiete de pomes.		5 s.
Une assiete de caillé.		5 s.
Une assiette d'artichaux.		5 s.
Pain ou vin.	1	

Au total 20 l., ce qui représenterait une somme rondelette en francs actuels. Il faut dire que Lasserre « fusillait » parfois ses clients, et que sa note nous a été conservée précisément parce qu'elle fut réduite par justice et à dire d'experts. Remarquons aussi que l'usage était de nourrir le valet amené par chaque invité; le menu ci-dessus représente par conséquent un dîner pour dix personnes au moins.

Harpagon ne s'en serait pas moins écrié : « Voilà pour nourrir une ville entière ! »; de fait, en lisant cette pièce, on pense irrésistiblement au menu de Maître Jacques avec ses « quatre grands potages, cinq assiettes », sans compter le rôti... et la suite que l'avare ne veut même pas entendre.

Le menu que son cuisinier lui propose est également conçu pour une dizaine de personnes : on voit que Molière n'exagérait pas et ne forçait pas l'effet, comme le fera une variante fameuse de l'édition de 1684 (preuve que, dix ans après la mort du grand comique, on commençait à ne plus comprendre).

Mais si Maître Jacques ne propose rien que de normal, pour cette époque de gros mangeurs, l'intention bouffonne n'est pas moins certaine. Où peut-elle être alors, sinon dans les « réactions » de l'avare, sciemment provoquées par son factotum ? C'est pourquoi, sans doute, celui-ci retourne le fer dans la plaie : après avoir déclaré qu'il *faudra* « quatre grands potages et cinq assiettes », il reprend aussitôt : « Potages... Entrées... » : cette répétition, ces arrêts, peu explicables à la simple lecture, ne marquaient-ils pas de véritables « lazzis de fureur croissante » d'Harpagon ? Le grossissement scénique, à partir d'un détail rigoureusement vrai, serait obtenu *par le jeu seul,* aux fantaisies duquel il fournirait matière.

APPEL AUX CHERCHEURS

La « PASSION » en Ardèche.

Lu dans les *Heures de Paris*, du 30 mars :

« Parmi les nombreux « Mystères de la Passion » qui se célèbrent aux entours du Vendredi-Saint, celui de Burzet a une place à part pour ce qu'il est la survivance, peut-être unique en France, de mystères du moyen-âge, et, à ce titre, est d'un véritable intérêt historique.

Burzet est un village, non loin de Vals-les-Bains, au cœur de la si curieuse région du Vivarais. Là se déroule, reproduction populaire des scènes esentielles du Chemin de la Croix, un spectacle religieux des plus émouvants dans sa rustique simplicité et qui marque bien la force des traditions dans la vieille race ardéchoise.

De même qu'à Oberammergau, les rôles importants, ceux du Christ et de la Vierge par exemple, se transmettent dans les familles, qui en sont très honorées, de génération en génération, ainsi qu'une charge ou un douaire; et tous ces braves gens accomplissent, avec une piété touchante et une haute conception de leur rôle, les rites traditionnels. »

Notre *Bulletin* accueillerait avec intérêt les communications qui lui seraient adressées, touchant ces représentations et leur passé.

ERRATA

Dans notre dernier *Bulletin*, p. 30, deux fautes d'impression assez graves doivent être signalées :

— l. 14, le titre de la revue citée a été omis; lire : « ..compte-rendu du P. Brucker, *Etudes*, T. 136...

— l. 17, un nom d'auteur a été estropié. Au lieu de : Choisat, lire : Chossat.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

BULLETIN DE LA SOCIETE
DES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

3e Année. Nos 5-6 JUILLET-SEPTEMBRE 1938

UNE PASSION FLAMANDE EN 1802

Il y a quelques mois, au cours d'une recherche dans l'*Observateur des Spectacles*, le secrétaire rencontra par hasard l'information suivante, dans le numéro du 8 Germinal an X (28 Février 1802) :

« Le temps où l'on jouait les mystères sur la scène n'est pas encore passé; un de nos journaux cite comme une pièce authentique l'annonce suivante qui prouve que ces sortes de spectacles font encore les délices de quelques villageois brabançons :

« *La Passion ou la Mort douloureuse de Jésus-Christ condamné par Pilate*, tragédie, accompagnée de musique, de ballets, d'évolutions et de jeux de machines très surprenants.

« Cette représentation sera donnée par les artistes amateurs de la commune de Haesdonck, dans la maison ou enclos du sieur François Dernunck, cabaretier *à la Couronne*, audit Haesdonck, le 28 février, 2 mars, 7, 14, 21, 25, 28 dudit mois de mars, et le 4 et 11 avril 1802.

« *Nota* : Le deuxième jour de Pâques, on donnera audit cabaret une représentation d'*Idonia*, fille de Lothaire, roi de France, et de Liderick-Debuck, premier forestier de France (sic!). Cette pièce sera suivie d'une très belle farce et d'une

comédie. La même chose aura lieu tous les dimanches et saints jours de fête, jusqu'au 24 août 1802.

« Le tout dédié avec un très profond respect au maire et adjoints, ainsi qu'au conseil municipal de la commune de Haesdonck. »

Suivent quatre vers flamands dont voici la traduction :

« Notre théâtre est dans un lieu sec, à l'abri de la pluie, bâti solidement à neuf. Aucun Midas ne se hasardera de calomnier la pièce que notre zèle nous porte à représenter pour faire voir comment Jésus, fils de Dieu, est mort pour notre salut. »

Il serait trop long de suivre dans tous ses détails cette pièce bizarre, qui contient, en quatre actes, toutes les scènes de la Passion, depuis l'entrée triomphale du Sauveur, monté sur un âne, jusqu'au crucifiement inclusivement, ce qui fera la matière de sept à huit représentations; il nous suffira de dire que rien n'y est oublié, jusqu'au désespoir de Judas, qui, voyant que sa trahison va livrer son maître, se pend sur le théâtre; là-dessus, les diables danseront un ballet. Un prologue et un épilogue feront de cette production l'œuvre dramatique la plus complète.

Le Citoyen Français, dont on a extrait cet article, assure qu'il est traduit littéralement sur l'original flamand, dont le rédacteur a un exemplaire imprimé. »

Ce texte fut signalé à M. C. A. Thomas, notre confrère belge, à qui nous devons de si intéressantes recherches sur le théâtre religieux en pays Wallon. M. Thomas, quelque peu intrigué, se rendit sur place, et il eut le bonheur de retrouver non seulement le local où s'était jouée cette *Passion,* mais aussi de précieuses archives locales qui lui permirent de reconstituer l'atmosphère morale, très particulière, de cette représentation. Il a bien voulu donner à notre *Bulletin* les résultats de son enquête.

« Pour n'être pas en Brabant — ni dans la province actuelle, ni dans l'ancien duché — Haesdonck n'en existe pas moins. En plein pays de Waas (ou Waes), dans la courbe profonde que dessine l'Escaut entre Gand, Anvers et son embouchure, il dresse la tour carrée et robuste de son église au milieu de riches campagnes grasses qu'ont fertilisées les inondations du fleuve. Cette église date de 1149; une dalle tumulaire en pierre blanche, du XIV^e^ siècle, s'y orne de deux personnages en longues robes.

Le nom de Demunck (et non Dernunck) y fut notable : A. Versmessen de Munck était bourgmestre de Haesdonck en 1824. Le cabaret « In de Kroon » existe encore, au coin de la grand'place et de la chaussée, à l'ombre même de l'église. Derrière le café, en bordure la place, s'allonge ce qui fut jadis la salle de spectacle; aujourd'hui, elle est partagée en trois : une grange, une étable et une habitation très pauvre; mais j'ai pu la visiter et la photographier; quelques vestiges subsistent, indéniables témoignages de son ancienne destination. L'ensemble mesurait six à sept mètres de large sur seize mètres de longueur; une construction en matériaux solides, haute de soixante centimètres, servait de scène; elle subsiste encore. A droite du spectateur, un large trou communique avec les « dessous »; une porte, aujourd'hui murée, mais bien visible sur la photographie, donnait sur la place, au niveau de la scène : on verra plus loin à quoi servaient ces dispositifs.

Mais, avant de parler de la représentation elle-même, il faut rappeler à quelle occasion elle eut lieu.

La « Guerre des Paysans » (Boerenkrijg), l'insurrection qui avait éclaté le 12 octobre 1798, à Overmeire, près de Termonde, lentement s'était éteinte; Hasselt reprise, les survivants s'enfuirent « hachés » le long des routes par la cavalerie française (Pirenne, *Hist. de Belgique*, VI, p. 115); cette chouannerie flamande s'était comme perdue dans les marais du Démer, sous Diest, derrière les sapinières et les dunes de la Campine, aux confins du Limbourg Hollandais et de l'ancienne principauté de Liège.

Bien des gars avaient disparu; mais femmes et vieux attendaient, espéraient. Parfois une rumeur secrète courait dans les arrière-cuisines, où l'on se réunissait en sautant les

haies des jardins : un combattant était revenu, ou un banni. Les maisons plus grises, qu'on avait cessé de blanchir aux approches de Pâques, accueillaient, par les nuits sombres, les rescapés, blêmes, amaigris, blessés ou malades. Le curé venait, comme pour un mort, entre chien et loup; peut-être était-il proscrit lui-même: dès novembre 1798, un mois avant la fin des troubles, 7478 prêtres avaient été condamnés, pêle-mêle, à la déportation; on n'en put saisir que quatre ou cinq cents, qui furent internés aux îles d'Oléron et de Ré.

A la lueur tremblante des « crachets » fumeux, on priait avec plus de ferveur. Dans ce pays que la religion imprègne autant que l'eau, où les clochers s'essaient à dépasser la hauteur des digues, jamais la foi n'avait connu d'élan plus vigoureux.

En cet hiver 1801-1802, les églises se rouvrent. La constitution civile du clergé, cause et aliment (avec la conscription) du Boerenkrijg, n'est-elle pas abolie depuis le mois de juillet précédent ? Napoléon n'a-t-il pas scellé la paix avec l'Église ? Pie VII n'a-t-il pas ratifié le Concordat ? Pourtant on se méfie: les portes des églises ne font que s'entr'ouvrir; si l'on redresse les croix, les cloches se taisent, obstinément.

Ah ! le jour où, entre les maisons aux fenêtres ouvertes, transformées en chapelles, sur les gros pavés semés de sable blanc et de menus papiers multicolores, sous les draperies tendues au-dessus des rues tortueuses, la procession solennelle déroulera ses files de communiantes blanches et de pénitents noirs, membres de la Gilde de Saint-Sébastien, porteurs de cierges allumés ! Ce jour-là, la vieille confrérie de Haesdonck sera plus nombreuse qu'elle n'a jamais été. Le vénérable livre de la « Confrérie du Saint-Sacrement sous le titre de saint Joseph », qui n'avait enregistré en vingt-quatre ans, de 1776 à 1800, que vingt-six inscriptions nouvelles, en recueillera dix en 1802 et seize en 1803 : deux pages presque pleines, le long desquelles glisse l'index noueux du Doyen septuagénaire, le président actuel, M. Frans Goovaert. Il a déposé sur la table de bois blanc, et ouvert avec fierté le précieux document, que nous feuilletons : après ces années d'intense vie religieuse, il faudra quatorze ans, de 1804 à 1818, pour atteindre ce total de vingt-six inscriptions.

1802 ! année fastueuse dans l'histoire de Haesdonck, « la commune la plus chrétienne du pays », comme nous dit son curé actuel. En mai, disent les Archives de la cure, « het Alherheilige Sacrament plechtiglijk van de pastorij naar de kerk gebracht » : (Le Très Saint-Sacrement est porté solennellement du presbytère à l'église). « Hoe luisterrijk de groote processie geschiedde in 1802 ! (Quelle magnifique procession en 1802 !) note le curé Stepman.

Non seulement le Saint-Sacrement a regagné l'autel, mais les représentations dramatiques vont reprendre, après dix années de silence. Car on n'a pas voulu, ici, jouer des pièces d'inspiration française — et voltairienne — comme la Rhétorique de Lebbeke, qui représenta, en 1800, une adaptation de *Brutus*, par le célèbre poète Sybrand Faitama (Éd. van der Straeten, *Théâtre villageois en Flandre,* II, p. 128).

On se souvenait avec émotion des derniers spectacles. C'était en 1792; pendant plusieurs semaines, depuis Pâques jusqu'à la moisson, on s'était pressé sous les tilleuls de la grand'place carrée, encadrée de ses maisons basses, pour s'engouffrer dans la salle et applaudir les rhétoriciens de l'Iverige Jongheid (Jeunesse ardente). Ils jouaient, au profit de l'église et des pauvres de la commune, les amours d'Alcibiade, roi d'Espagne, et de Célidée, duchesse de Tolède (van der Straeten, *o. c.*, II, p. 194). Vingt et une représentations, réparties entre le 13 mai et le 20 août, attirèrent les femmes en gros sabots, en jupons bouffants, les hommes en sarrauts bleus, en casquettes de soie noire; il y avait, nous dit le Dr J. A. Worp, « des chants artistiques, des sites pittoresques et des illuminations nouvellement inventées » (*Geschiedenis van het drama en van het toonel in Nederland.* Groningen, 1904, 2 vol., I, p. 17).

Depuis, la guerre avait passé, bouleversant les idées, attisant la foi, et la haine. Quelle pièce choisir, pour répondre aux préoccupations du moment ? Comment commémorer les victimes récentes de la « Guerre des Paysans » ? Comment rappeler les trahisons, les persécutions, les assassinats politiques ? Quel thème pouvait mieux sanctifier le sacrifice des enfants de Haesdonck et du pays de Waes, qui avaient donné leur vie pour Dieu et l'Église ? (Pirenne, *o. c.*, VI, p. 111). On reprend un vieux mystère de la Passion, un de ces « Passies-

pelen » dont les représentations ont laissé des traces innombrables dès 1394, à travers tout le xv^e^, jusqu'au début du xvi^e^ siècle, à Lierre comme à Damme, à Thielt comme à Diest, à Audenarde comme à Blankenberghe, bref dans toute la Flandre.

Refoulé en grande partie au xv^e^ siècle par les Moralités, disparu définitivement dans les Pays-Bas du Nord après la Réforme, le drame religieux s'était maintenu dans les Pays-Bas du Sud. Il y connut encore cet épanouissement dont parle Worp (*o. c.*, I, p. 69), et dont le document apporté par les journaux de l'an X est un nouveau témoignage.

Au xvii^e^ siècle, en effet, divers auteurs récrivent des Passions : Cornelio de Bie, Fr. Guilielmus Zeboots, Johannes de Conde (van der Streaten, *o. c.*, I, p. 70 et II, p. 106). L'œuvre de ce dernier est intitulé : « *Den lijdenden ende stervenden Christus* » (Le Christ souffrant et mourant) ; son succès est attesté par une série d'éditions ; l'Université de Gand possède la 2^e^ (Bruxelles, Guilliam Scheybels) portant l'Imprimatur de l'Archevêché de Malines (Imprimi poterit hoc 10 February 1651) ; van der Straeten en signale d'autres : la cinquième en 1682, une autre en 1715, et trois sans date.

Est-ce cette pièce qui allait être jouée à Haesdonck et dont le titre aurait été traduit librement, dans l'*Observateur des Spectacles* : « La Passion ou la mort douloureuse de Jésus-Christ ? » Je ne le crois pas, m'en référant au résumé du drame que donne le journal. Par contre, dans la pièce en vers de J. de Conde, les trois premières parties (sur cinq ; plus de la moitié du texte) sont remplies par la trahison de l'Iscariote. Le rideau se lève sur l'assemblée où se complote l'arrestation du Christ, et où Judas, après avoir réclamé ses « derthig peningen » (trente deniers), explique où et comment on pourra se saisir de son maître. A la fin de la troisième partie, au cours d'une scène hallucinante, le traître se pend, tandis que les diables témoignent leur joie.

Cet épisode fait songer au ballet des diables dont il est question dans l'*Observateur*, sans qu'on puisse rien déduire de cette analogie, sinon que le remords et le suicide de Judas, avec son cortège de démons, devaient obtenir un gros succès grâce à leur caractère à la fois dramatique et grotesque.

Autre problème : il y eut neuf représentations, réparties

sur le dimanche de la Quinquagésime, les quatre dimanches du Carême, ceux de la Passion et de Pâques fleuries, le Mardi-Gras et le jeudi de l'Ascension. A-t-on joué neuf fois la même pièce en entier ? Ce pourrait être le cas s'il s'agissait d'une œuvre dans le genre de celle de J. de Conde, qui n'a pas plus d'une cinquantaine de pages; mais l'article de l'*Observateur* dit que cette Passion « fera la matière de sept à huit représentations » : cela semble signifier clairement qu'il s'agit d'une œuvre beaucoup plus vaste, et divisée en « journées ».

Quoi qu'il en soit, la Passion sera jouée à Haesdonck, par les amateurs du village, avec tous les développements possibles et le plus grand déploiement des ressources scéniques.

Vingt-huit février 1802 ! Tout est prêt; les rôles sont sus, les enchaînements réglés, les évolutions et les ballets mis au point. Des circulaires, composées avec soin et imprimées, ont été distribuées, le dimanche précédent, à la sortie de la messe. Le cabaret « In de Kroon », pimpant et fraîchement chaulé, s'enguirlande de papiers verts et roses; des lampions de verre multicolores, des « vetpottekens », garnissent portes et fenêtres; ce soir, ils dessineront dans l'obscurité des lignes de lumière tremblotantes.

Après Vêpres, en attendant le spectacle, « la Couronne » fait salle comble. Autour de ses tables de bois blanc, devant le comptoir, les buveurs trinquent et fument, piétinant le sable blanc qui crisse sur le carrelage. On parle haut et l'on jure sans arrière pensée, jusqu'en escaladant les bancs qui garnissent la salle de représentation.

« Notre théâtre, dit la circulaire, est dans un lieu sec, à l'abri de la pluie, bâti solidement à neuf. » A l'intérieur, les guirlandes de verdure et de fleurs de papier forment un faux plafond; aux murs pendent les écussons des gildes et de la « Rederijkerskammer » (Chambre de Rhétorique). La scène, faute de hauteur, n'a pu s'étager : le ciel en haut, l'enfer en bas, les autres lieux au milieu (Schotel, *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland*, I, p. 140). On a fait le possible : à droite, se carre dans un coin une estrade surélevée; à gauche, par le grand trou ouvert dans le plancher, les démons sor-

tiront de la « gueule d'enfer » ; par la porte qui s'ouvre au niveau de la scène et qui est reliée à la place par un plan incliné, pénétrera le cortège des Rameaux, avec l'âne portant Jésus. Pour comprendre l'attrait d'un tel spectacle, il faut avoir assisté, même de nos jours, dans un théâtre populaire, au succès que remporte l'apparition d'un animal vivant.

Certains épisodes, la flagellation, le couronnement d'épines et le sacre dérisoire, étaient représentés par des tableaux vivants minutieusement préparés. « Une actrice, personnifiant la Rhétorique avait pour mission d'initier le spectateur à chaque tableau exhibé » (van der Straeten, *o. c.*, I, p. 229), par un récitatif lyrique accompagné de musique, comme dans la pièce de J. de Conde, où le vers de sept syllabes remplace dans ces passages le vers de douze.

Quant à la danse des diables autour du traître pendu, on imagine ce qu'elle fut ! Le public souligne par des cris, des battements de main, des trépignements, les gestes insultants, les mimiques obscènes des démons. Pour les gens de Haesdonck, Judas n'était pas seulement le fourbe de tous les temps, mais encore son incarnation présente, le traître De Kever, commissaire « der uitwerkende wacht » (de la police étrangère), qui semble avoir suscité des ressentiments tenaces : « De Kever evenseer gevreesd als gehaat was... » (autant craint que haï).

De bosschen van Haesdonck dragen tot heden nog, den naam van Dekevers Kerkhof... (les bois de H. portent, de nos jours encore, le nom de « Cimetière de De Kever »). (De Potter et Broeckert, *Geschiedenis van de gemeenten der Provincie Oost-Vlaanderen*, Gent, 1878.) On juge à quel degré de violence devait monter la haine des assistants.

Mais lourdauds en culottes de velours, aux mains calleuses, paysannes en châles, aux bras nus et rouges, vieux campagnards aux nuques tannées et ridées, jeunes filles recueillies en bonnets clairs, gamins turbulents, tous éprouveront des joies plus hautes, tous parcourront toute la gamme des émotions, douloureuse, lorsque Marie défend son fils ou qu'elle le pleure, violente lorsque Pierre tranche l'oreille de Malchus ou que Judas trahit. Les derniers actes du drame, sur le Mont des Oliviers, sur le Calvaire bouleverseront les esprits, les ramenant avec violence vers les profondes et élémentaires sen-

sations du sacrifice, de la douleur et de la mort. Une fois de plus le cœur de l'homme — même plébéien, surtout plébéien — se sera élargi et comme purifié au contact de l'éternelle poésie.

Cependant le théâtre villageois se mourait, tué, semble-t-il, par les tares de sa mise en scène. Elle était parfois puérile : la tourmente qui suit la mort du Christ (« Nature schijnt te breken haere banden » disait J. de Conde, La Nature semble briser ses liens) était représentée par la pétarades d'un feu d'artifice qui terminait le spectacle. Mais parfois sa grossièreté scandalisait : « A Oicke, les Medebroeders, ou Confrères de la Pivoine, jouent, au début de ce siècle « De Passie van O. L. H. » (La Passion de Notre-Seigneur bien-aimé) avec un réalisme poussé, dit-on, au-delà des limites de la décence » (van der Straeten, *o. c.*, II, p. 136). L'article de l'*Observateur des Spectacles* est un des derniers témoins de ces représentations de « Passiespelen », par les confrères des « Reredijkerkammers ». Ces associations elles-mêmes s'éteignirent une à une sous l'hostilité sourde ou déclarée des autorités tant civiles que religieuses.

Selon van der Straeten (*o. c.*, II, p. 45), le témoin le plus récent de la persistance de ces spectacles serait un programme de 1819, annonçant la représentation d'une Passion à Beverelez-Audenaerde. M. van Eeghem, membre de l'Académie de Belgique, savait en effet que van der Straeten possédait toute une collection de ces programmes; mais elle était demeurée, jusqu'à ces derniers jours, introuvable. Elle est retrouvée maintenant : elle contient 340 programmes, dont cinq de Passions. Nous reparlerons un jour de cette importante série.

Enfin, l'article si heureusement exhumé, pose un autre petit problème. En même temps que les représentations du drame sacré, le journal annonce que les amateurs de Haesdonck remonteront sur la scène « le 2e jour de Pâques », le lundi assurément, pour jouer *Idonia*. Quelle est cette pièce ? Le plaisir de l'identifier reviendra sans doute à quelque collègue flamand.

Bruxelles, Pâques 1938.

C. A. Thomas-Bourgeois.

CHRONIQUE

NÉCROLOGIE. — Le 25 juin dernier, l'exemplaire du *Bulletin* adressé à notre confrère, M. Jean Lemoine, nous était retourné avec la mention « Décédé ». Notre société n'aura pu profiter que pendant quelques semaines de son érudition et de son agissante sympathie.

Suivant l'usage, le secrétaire lui avait adressé, avant la remise à l'impression, une copie de la note qui devait être consacrée, dans notre numéro 3/4, à son beau travail sur les des Œillets : il avait répondu, le 30 mars, par une lettre que nous citons plus loin, et, le 4 avril, par un court billet nous annonçant « des objections nouvelles »; celles-ci ne nous sont jamais parvenues; peut-être notre regretté confrère était-il déjà mortellement atteint ?

Est-il permis, maintenant qu'il ne peut nous répondre, de continuer la discussion amorcée ? Nous pensons que oui, en raison même du respect dû à son souvenir : le problème qu'il a posé mérite qu'on le résolve; nous dirons exactement quelle position Jean Lemoine avait prise, quelle position opposée il est permis de prendre, et, parmi nos confrères, ceux-là honoreront sa mémoire, qui, dans le même désir de vérité, prolongeront le débat.

NOTRE BIBLIOTHÈQUE. — Le Bulletin précédent annonçait l'apparition prochaine des numéros XII et XIII de cette collection, la biographie de Thomas Simon Gueullette et l'édition critique de ses souvenirs sur la Comédie Italienne, présentées par son arrière-neveu Me J. E. Gueullette, du barreau de Paris.

Un bon vivant lettré, que n'effarouchaient pas les saillies un peu libres; un érudit, capable d'utiliser la pratique de Polichinelle (et même de l'avaler !); un magistrat de haute conscience, méticuleux observateur de la loi, qu'il juge à part lui sans superstition; un excellent catholique, charitable et soumis à l'Église, mais parfois en délicatesse avec son curé; trop averti pour ne pas sourire de quelques édifiantes balivernes, et trop fervent habitué du spectacle pour ne pas aider,

non sans un malicieux plaisir, ses chers amis comédiens à tourner quelques défenses ecclésiastiques; au total un homme charmant et un brave homme, tel nous apparaît Thomas Simon Gueullette, et le livre qui nous conte sa vie est charmant, lui aussi.

Il s'est trouvé que cet intelligent curieux fut le témoin de changements profonds, dans les goûts comme dans les idées : il les a notés, avec une espèce de détachement, sans nous dire quelle importance il attachait lui-même à ces faits divers. Il ne se fût pas donné le ridicule de pronostiquer, encore moins de philosopher : les « gens à systèmes » devaient lui être antipathiques, profondément. De là une retenue, une discrétion, une espèce de pudeur intellectuelle, qui l'empêche d'aller au-delà du fait, même quand la conclusion semble s'imposer. Rien de plus curieux que les idées de ce magistrat sur la torture : ce n'est pas lui qui proposerait aux dames d'aller voir donner la question « pour passer une heure ou deux »; il trouve indécent qu'on fasse du supplice un spectacle plus que ne le commande la loi; il est choqué de voir Legrand visiter Cartouche pour se documenter; au point de vue juridique il n'ignore pas que ce moyen d'information est déplorable, mais il ne le dit même pas avec l'énergie de La Bruyère; encore moins irait-il jusqu'à dire que ce moyen absurde est inhumain. Avec beaucoup de justesse, M^e^ G. se refuse à voir dans son ancêtre un précurseur de Beccaria.

Ce trait, qui « limite » l'homme en quelque sorte, se retrouve dans la physionomie de l'amateur de théâtre. Il a vu la transformation de la Comédie Italienne, il y a même contribué quelque peu; il a connu, à leurs débuts, les troupes de « comédies bourgeoises », alors qu'elles n'étaient pas enducaillées; il a pu suivre pendant longtemps la querelle de l'Église et de la Comédie (il avait 47 ans lorsque mourut Adrienne Lecouvreur, et 75 lorsque parut la *Lettre à d'Alembert*); mais, de tous ces événements, il ne nous a transmis que des souvenirs fragmentaires, indirects. Faut-il le lui reprocher ? Nullement. L'histoire du curé de Drancy, qui veut bien marier des comédiens, mais ne veut point passer pour dupe, est autrement savoureuse et instructive que toutes les déclarations théoriques pour ou contre l'excommunication; et

la chronologie des représentations des Italiens, de 1716 à 1762, avec le mélange des succès et des chutes, des pièces françaises et des vieux canevas à l'improvisade, est mille fois plus précieuse pour l'historien qu'une dissertation, si pénétrante, si documentée soit-elle, sur les transformations de l'art dramatique. Gueullette représente ce qu'il eût sans doute appelé dans les enquêtes : « le bon témoin », celui qui ne s'en fait point accroire, qui rapporte avec une simple fidélité ce qu'il a vu, sans chercher à faire valoir ses facultés déductives ni sa perspicacité.

Peut-être aurait-il fallu souligner plus vigoureusement l'importance de son témoignage? Me G. fut évidemment retenu par la crainte de paraître grossir arbitrairement son personnage, comme s'il voulait découvrir à tout prix un grand homme dans sa famille. Mais il obéit encore, et bien plus sans doute, à des scrupules d'art et de goût : le portrait en pied lui parut trop « grande machine » pour ce bourgeois fin, discret et modeste; la miniature seule convenait, et, de fait, la manière du biographe nous fait penser parfois aux profils, si amusants, de Carmontelle. Me G. a poussé un peu loin ce louable souci de la mesure : il n'a pas osé imprimer ce qu'il savait, ce qu'il sentait, ce qu'il a dit en Sorbonne avec précision et chaleur. Ne forçons pas, toutefois, le reproche : ce que le livre ne dit pas, il le suggère souvent, avec une aimable instance; il invite à réfléchir, son érudition — qu'on eût souhaité moins timide — garde « un peu de la bonne grâce de ce temps aimable », où le bon Gueullette se consolait des procédures criminelles avec les lazzi d'Arlequin et le sourire de Sylvia.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Dans le volume d'Hommage à K. R. Gallas (*Neophilologus*, 1937, n° IV), M. Gustave Cohen publie une lettre « en fort mauvais italien » écrite d'Avignon, le 16 juin 1400, par un certain Tieri di Benci à son patron, Francesco di Marco. Ce curieux document signale une *Passion* en trois journées, représentée les 7, 8 et 9 juin (à la Pentecôte) et qui aurait été jouée déjà dix ans auparavant. Elle aurait été précédée, au Carnaval, d'un *jeu du Siège de Troie*, déjà représenté devant le duc d'Anjou (peut-être lors

de son passage en 1382 ?). M. Cohen signale toute l'importance de ces indications pour une période sur laquelle nous ne possédons que des renseignements très pauvres, surtout en ce qui touche à la vie théâtrale du midi. A cette occasion, l'auteur rappelle que son disciple, et notre confrère, M. Fuzelier, prépare en ce moment une thèse sur l'histoire du théâtre provençal, antérieur sans doute, au moins sur certains points, au théâtre de langue d'oui.

Dans le même recueil (p. 148 à 154), M. Raymond Lebègue étudie l'influence de l'*Herodes Infanticida* de Daniel Heinsius sur la tragédie française. Imitée par Marie de Gounnay et par Tristan l'Hermite, censurée par Balzac, cette œuvre fut l'occasion d'une longue querelle, qui dura douze ans. C'est qu'elle soulevait le délicat problème du mélange de la mythologie païenne et du christianisme. Cet article se rattache donc aux études de notre confrère sur les rapports de la poésie néo-latine avec notre littérature dramatique, rapports qui faisaient l'objet de sa communication au Congrès de Zurich.

Dans le *Philological Quaterly* de juillet 1938 (p. 225 à 239) et dans le *Musical Quaterly* de la même date (p. 313 à 322), M. William H. Mc. Cabe, de Saint-Louis University, continue ses études sur le collège anglais de Saint-Omer. Le premier article (*Notes on the Saint-Omer's College Theatre*) complète l'article paru dans la *Revue de Littérature comparée* et dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises. Le deuxième (*Music and Dance on a 17 th. century college stage*) donne, sur un « à côté » des représentations, de fort intéressants détails techniques. Mais surtout il signale les réserves que formulaient, dès 1631, les supérieurs de la Compagnie, le P. Général en tête, à propos de ces représentations. Peut-être leurs remontrances n'étaient-elles pas écoutées comme ils l'auraient voulu, puisqu'elles sont renouvelées plusieurs fois au cours du siècle. Sans doute ces fêtes plaisaient à la population, et les Pères ne consentaient pas volontiers à sacrifier un bon moyen de propagande. Il y a là un épisode intéressant et mal connu des rapports de l'Église et du Théâtre.

L'auteur de ces deux articles a utilisé le mss. D 321 (160) de la Bibliothèque de l'Université de Louvain : un heureux hasard a permis au secrétaire, durant les dernières vacances,

d'apprendre comment ce document avait été préservé : en 1914, il avait été emprunté par le R. P. Willaert, de Namur; c'est ainsi qu'il échappa à l'incendie allumé par les troupes des Hohenzollern.

CONGRÈS. — Du 6 au 9 mai dernier, s'est tenu le Congrès National de la Marionnette. Le *Bulletin Officiel de la Fédération Nationale des Théâtres de Marionnettes* a commencé, dans son numéro de juin-juillet, le compte-rendu des travaux.

Ils comprennent deux parties, l'une professionnelle, qui n'est pas de notre compétence, l'autre historique et artistique, dont on ne saurait exagérer l'intérêt. En voici les principaux éléments :

1° des présentations par la famille Neichthauser-Mourguet, de Lyon, la famille Pajot-Walton, le groupe Amiénois des Amis de Lafleur, le Punch londonien de M. Tickner, M. Émile Labelle, le doyen des castelliers parisiens, M. Émile Guentleur et la famille Montaudon, qui restituèrent une *Tentation de saint Antoine*, telle qu'on la jouait, il y a près d'un siècle, aux Champs-Élysées.

2° des communications de Mme Horn-Monval, sur la documentation concernant les marionnettes dans les diverses bibliothèques de France; de M. Paul Jeanne, sur les marionnettes de Lille et de Roubaix; de M. Robert Desarthis, sur les marionnettes disparues; de M. Freysse, sur les castelliers de province (du midi, en particulier).

Nos confrères que la question intéresse trouveront dans notre prochain numéro bibliographique toutes les indications que nous aurons pu recueillir pour leur permettre de retrouver facilement ces rapports.

Citons également quelques vœux qui rencontreront sans nul doute une attention sympathique parmi les historiens du théâtre :

que la mémoire de Pierre Datelin, dit Brioché, et de Dominique Séraphin soit rappelée par des plaques commémoratives;

qu'on fête chaque année l'anniversaire de George Sand, « qui personnifie l'amour désintéressé pour les marionnettes » ;

qu'il soit procédé à un inventaire général de tous les objets ou documents touchant aux marionnettes;

qu'il soit créé à Paris, un Musée de la Marionnette.

Remarquons, à propos de ce dernier vœu, que les historiens du théâtre considèrent le Musée de la Marionnette comme une section *absolument indispensable* du Musée du Théâtre, dont ils ne cessent, même en ces temps mauvais, de souhaiter la création.

A cette occasion, le Secrétaire signale qu'il a pu voir cet été de remarquables spécimens de marionnettes à Liège, Anvers et Bruxelles; l'Université de Zurich possède également de superbes échantillons de poupées annamites et javanaises. Enfin, durant le Congrès des Sciences Historiques, M. le Directeur Altherr et sa gracieuse assistance, Mme Wevse, ont montré en détail à la délégation des historiens du théâtre la belle collection de marionnettes zurichoises, avec leurs maquettes, décors et accessoires, qui sont déposés au Kunstgewerbemuseum.

Au Congrès International des Sciences Historiques, à Zurich (28 août-4 septembre), l'histoire du théâtre fut représentée, dans la Section XII (Histoire des Idées), par les communications de nos confrères R. Lebègue et J. Fransen et par celles de MM. les Professeurs Pierre Kohler, de l'Université de Berne, et Jean Hankiss, de l'Université de Debrecen.

M. R. Lebègue a montré l'importance et la durée de l'influence exercée par le théâtre néo-latin sur le théâtre en langue française. Après les drames liturgiques latins, origine de nos Mystères; après les tragédies latines de Buchanan et de Muret, qui précédèrent « en France comme en Italie, les tragédies et comédies en langue vulgaire », le théâtre latin des Jésuites exerça encore son action sur les contemporains de Corneille. Aussi M. Lebègue souhaiterait-il que les historiens de la littérature française, de la littérature dramatique en particulier, accordassent un peu plus d'importance à des faits jusqu'ici quelque peu négligés.

M. J. Fransen étudia *Le théâtre français en Hollande pendant la domination française et ses rapports avec la société hollandaise* (1795-1815). Les comédiens français furent souvent

très médiocres (à l'exception des « grandes vedettes » qui passèrent en tournée) et luttèrent péniblement contre des acteurs hollandais souvent supérieurs; le roi Louis (1806-1810) prit même ouvertement le parti des seconds, et ce fut sans doute un des motifs de dissentiment entre lui et Napoléon.

Pour l'Empereur, le théâtre français devait être soutenu envers et contre tous, comme instrument politique. Mais que fut sa politique du théâtre? politique de propagande française (et napoléonienne, cela va sans dire), ou seulement politique de prestige, simple désir d'incorporer, comme jadis Louis XIV, les comédiens dans le décor impérial ? Quelle fut, dans cette politique, parfois brutale et maladroite, la part de Napoléon et celle de ses agents ? Dans quelle mesure continuait-elle la politique théâtrale de la Convention ou revenait-elle à des conceptions de l'Ancien Régime ? La communication de notre cher vice-président d'honneur ouvre un vaste champ de recherches sur une période encore mal connue de l'histoire de notre théâtre.

Les communications de MM. Kohler et Hankiss présentaient bien des points de contact et un intérêt commun, un très grand intérêt. Il s'agissait dans les deux cas de l'aspect social du théâtre. M. Kohler l'étudiait dans un cas particulier : celui de la Suisse Romande. L'idée d'un théâtre « national et populaire », lancée par Rousseau dans *la Lettre sur les Spectacles*, n'a jamais cessé d'être vivante dans toute la Confédération. Elle s'est réalisée par le *Festival* (*Festspiel* en Suisse alémanique), « pièce populaire à spectacle » dont le type romand est la Fête des Vignerons de Vevey. Mais depuis les premières années de ce siècle, des lettrés se sont attachés à donner à ce théâtre populaire une forme artistique : Ph. Godet, Henri Warnery, surtout René Morax, fondateur du *Théâtre du Jorat*.

M. Kohler se défendait d'apporter autre chose que des suggestions sur la composition d'un livre « qui n'existe pas encore », une Histoire du Théâtre de la Suisse Romande : toute l'assistance souhaitait, après l'avoir écouté, qu'il nous donnât lui-même un jour cet ouvrage, qui ne saurait manquer d'être captivant.

M. Hankiss s'est penché, lui aussi, sur le « théâtre populaire », mais surtout avec le désir de savoir exactement ce qu'il faut entendre par ce terme, susceptible d'interprétations multiples, et parfois inconciliables. Il semble que, pour M. Hankiss, le théâtre populaire soit essentiellement un théâtre *paysan*, où se mêlent l'observation réaliste, satirique, et l'imagination idyllique. La musique prend naturellement, dans les pièces de ce genre, une place considérable. Quant à la vitalité de ce théâtre, ou plutôt sa pérennité, M. Hankiss demeure sceptique : « Les tendances qui ont créé le théâtre populaire sont éternelles et ne cessent jamais tout à fait d'agir » ; mais ce théâtre « ne crée que rarement des chefs-d'œuvre de validité générale ». Peut-être objectera-t-on qu'en aucun genre les chefs-d'œuvre ne courent les rues ?

M. Hankiss a rappelé qu'il travaillait à constituer un vocabulaire « standard », pour ainsi dire, de l'histoire littéraire : ce serait rendre un grand service à tous que de prévenir, par des définitions précises, les équivoques et les discussions stériles, nées d'une terminologie incertaine. L'expression de « théâtre populaire » serait assurément de celles qu'il importerait de clarifier. La chose est-elle possible ? la définition esquissée par M. Hankiss a-t-elle une portée assez générale ? n'est-elle pas un peu trop « hongroise » encore, ou « centre-européenne » ? Quoi qu'il en soit, il faut se féliciter de voir ouvrir par cette communication un passionnant et utile débat.

Durant le Congrès s'est réunie également la Commission Internationale d'Histoire Littéraire. M. Fuchs a présenté une note sur la famille Clavel, une lignée de comédiens français qu'on peut suivre pendant deux cents ans à travers l'est de la France, les Pays-Bas et l'Allemagne. La Saint-Huberty fut leur descendante la plus illustre. Cette note sera donnée dans un prochain *bulletin*, augmentée des trouvailles récentes de MM. Fransen, J. J. Barbé, et de l'auteur.

Mlle Sofia v. Ciechanowska, Assistante à la Bibliothèque Jagellon à Cracovie, a présenté une très curieuse étude sur ce qu'elle appelle le « théâtre visionnaire » en Pologne : *De Faust à Conrad, Évolution d'un genre dramatique dans ses rapports avec l'esprit national*. Notre confrère P. van Tieghem a fait remarquer à quel point les faits relevés par Mlle Ciecha-

nowska intéressaient l'histoire de notre théâtre idéaliste et symboliste dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il y aurait là un bien beau sujet d'étude de littérature comparée : espérons qu'il se trouvera bientôt un jeune pour l'entreprendre !

A l'issue de cette séance, M. Van Tieghem a rappelé que le prochain Congrès International d'Histoire Littéraire se tiendrait à Lyon en 1939, à la Pentecôte. Il sera consacré à la question des *genres littéraires* (Réalité de leur existence, moyens de les définir). Les historiens du théâtre ont leur mot à dire dans ce débat, car le problème des genres se pose d'une façon toute particulière, et particulièrement intéressante, dans la littérature dramatique. Aussi espérons que nos confrères assisteront en nombre à ces travaux.

AU MUSÉE DE STRASBOURG. — Une donation récente a enrichi le Cabinet des Estampes, au Palais Rohan, d'une belle série de dessins et plans relatifs au théâtre de la ville; notamment une coupe du projet présenté par l'architecte Villat, et non exécuté; une sépia représentant les six figures de Muses qui couronnent le péristyle (par Ohnmacht), le rideau de Cicéri, le plafond et une élévation des loges (pièces signées et datées 1820).

A ce propos, notre érudite et scrupuleuse confrère Mme Levallet-Haug, tient à rectifier une erreur qui s'est glissée dans une note de son étude sur la construction du théâtre de Strasbourg (Cf. *Bulletin* 1936, p. 44) : le décorateur de ce théâtre fut Pierre-Luc-Charles Cicéri, le père, et non Eugène Cicéri.

VISITE, CONFÉRENCE. — Notre Président, M. Louis Jouvet, a bien voulu autoriser les membres de la Société à visiter en dehors des heures de représentation l'ensemble documentaire exposé dans les couloirs de l'Athénée par M. Prouté. Cette belle et instructive collection d'estampes vient d'être renouvelée.

Cette visite, à laquelle nous espérons que M. Prouté lui-même accordera le précieux concours de son érudition, aura lieu le samedi 26 novembre, dans l'après-midi. Des invitations — en nombre strictement limité — devront être demandées le plus tôt possible au secrétaire.

D'autres visites analogues, dans plusieurs musées, sont à l'étude. Nous avons même entrevu la possibilité d'organiser une Conférence-Promenade sur « *Les vieux théâtres de Paris* ». Toutes les suggestions que nos confrères pourraient nous présenter dans cet ordre d'idées, seraient accueillies avec plaisir.

NOTES ET DOCUMENTS

Le Théâtre judéo-comtadin

N. d. l. R. — *La note ci-dessous est le résumé d'un fort curieux mémoire présenté à la Sorbonne, en juin dernier, pour l'examen du Diplôme d'Études Supérieures. Nos confrères liront certainement avec intérêt cette description d'une forme dramatique peu connue, même parmi les historiens du théâtre.*

Les communautés israélites du Comtat Venaissin eurent leur théâtre proprement judéo-comtadin. Dès le règne de Tibère, et surtout après la dispersion que leur imposa Hadrien, les Juifs vinrent nombreux en Gaule méridionale. Peu à peu groupés dans le Languedoc, puis en Provence, ils furent bientôt contraints de se réfugier dans le Comtat Venaissin, terre pontificale; mais la place leur fut réduite à l'intérieur même de ce territoire, et le séjour ne leur fut permis qu'à Avignon, Carpentras, Cavaillon et l'Isle-sur-Sorgues.

Dès avant le XIV^e^ siècle, se formait un judaïsme spécifiquement comtadin et purement français, résidu de l'illustre judaïsme languedocien et du riche judaïsme provençal, qui avaient donné naissance à Calonyme d'Arles et à Lévi-Ben-Gerson, le fameux « Magister Leo Hebroeus ». Rapidement séparé des autres groupements juifs, le judaïsme comtadin eut son rite propre, que caractérise l'abondance des chansons ou « *piutim* », chantées la plupart du temps sur des airs populaires. Certaines de ces chansons, consacrées à la fête de la circoncision notamment, entièrement écrites en caractères hébreux,

se composent de vers provençaux et de vers hébreux alternés. Chantés en chœur dans des fêtes familiales, ces « *piutim* » prirent rapidement un caractère dramatique. Plus encore; la curieuse cérémonie juive du « rachat du premier-né » devenue fête de famille, ne fut plus soumise à un rite rigoureux : le rituel donnait seulement le scénario, et les personnages — le Cohen ou descendant du Grand Prêtre, le père et la mère de l'enfant — improvisaient une petite commedìa dell'arte, qui ne tarda à prendre le ton de la bouffonnerie licencieuse.

En dehos du rituel même, les Juifs comtadins eurent leur littérature dramatique; la fête d'Esther ou « *Pourim* » qui, dans tout le monde juif, était la fête joyeuse par excellence, était célébrée par de grandes réjouissances : grand vacarme dans la synagogue, condamnation au bûcher d'un mannequin d'Aman, déguisements, cadeaux, élection d'un Roi de Pourim, bref, véritable carnaval, se terminant par la représentation sur la place de la juiverie du « *Jeu d'Aman* » ou « *la Reine Esther* », tragi-comédie bouffonne, longtemps improvisée par les Judéo-Comtadins, et imprimée en 1774.

Cette fois encore, le théâtre était né du culte; et nous avons affaire à un théâtre qui présente à la fois des caractères juifs, c'est-à-dire communs à des sociétés closes ayant les mêmes croyances religieuses et maintenues à peu près dans les mêmes conditions, et les caractères du théâtre provençal de la même époque. Ces Juifs du Comtat étaient en effet à ce point mêlés à leurs voisins qu'ils parlaient un étonnant jargon provençal parsemé d'expressions hébraïques déformées.

C'est d'ailleurs sous cet aspect que le théâtre chrétien du Comtat nous représente les Juifs : soit dans des « Noëls » continuant le « *Jeu des Prophètes du Christ* », mettant en scène des Juifs, et chantés devant la porte du ghetto pour gagner des conversions, soit dans les « pastorales », soit encore dans le théâtre profane.

C'est en grande partie grâce à ce théâtre, que l'on peut saisir dans son originalité la vie de ce groupement israélite qui durant des siècles, se maintint à la fois juif et comtadin.

Pierre Amado.

Lettres au rebut

Les Pays-Bas possèdent à La Haye un Musée postal où, parmi d'autres curiosités, on trouve un certain nombre de lettres tombées au rebut. Quelques-unes étaient destinées à des acteurs français qui se trouvaient avec leur troupe dans la résidence de la Hollande vers la fin du XVII^e^ siècle. Parmi les destinataires on trouve quelques comédiens dont j'ai parlé dans mon livre sur *Les Comédiens Français en Hollande aux* XVII^e^ *et* XVIII^e^ *siècles* (Paris, Champion, 1925), entre autres :

Charles de la Haye, dit de Romainville, qui habite La Haye en 1683, 1685; 1697-1699, et qu'on rencontre en 1718 à Prague;

Jean de Surlis, qui, d'après mes recherches, se trouve à Gand en 1662, à La Haye en 1683, 1685, 1697-1700, à Mons en 1707. Il était passé par la Hollande en 1699, pour aller en Pologne avec une trentaine de confrères;

Manon Boncourt (Jean Millaret, dit de Boncourt, avait joué aux Pays-Bas en 1669 et 1683);

Clavel, « Comédien de Sa Majesté Britannique », en 1702;

Buisson, probablement l'acteur Dubuisson, qui est en 1700 à La Haye.

Voici les lettres en question :

1) A Monsieur Buisson, Comédien Français à La Haye.

Marseille, le 29 juin 1706.

Vous m'aviez écrit, mon cher compère, que vous m'enverriez 400 ll. par voie d'un banquier de Hollande et son correspondant à Marseille me fit voir les mêmes choses; cependant comme je n'ai rien vu ni entendu depuis, que je vous ai écrit celle-ci pour vous en donner avis (*Sic*).

J'embrasse de tout mon cœur ma chère commère; je ne vous dis rien de M. et Mlle Villedieu, car vous ne me mandez pas si vous êtes ensemble.

J'attends de vos nouvelles et suis.

GUÉRET.

2) Monsieur Clavel, comédien de Sa Majesté Britannique à La Haye.

De Rochefort, le 20 mars 1702.

Je suis fort surpris que du depuis le tant que vous avez reçu la feuillette que vous m'avez demandée et que vous m'aviez promis de m'envoyer du fromage pour mon carême vous ne l'avez point fait; il ne faut point que vous m'envoyiez du fromage davantage, désormais il est trop tard et la saison trop avancée; je vous prie de m'envoyer mon argent; s'il y a autre chose pour votre service dans notre bonne ville de Rochefort, je vous prie de m'employer et je suis de tout cœur

CHARLEVILLE.

sans oublier votre chère femme et toute votre famille.

3) Mlle Boncourt, comédienne à présent en^e^ Hollande, à La Haye.

De Rennes, ce 17 décembre 1695.

Mademoiselle et chère camarade,

Je suis sensiblement obligé aux soins que vous avez pris pour moi; je suis fâché de ne pouvoir vous en remercier de bouche. Je vous dirai que je ne me suis nullement attendu d'être votre camarade l'année prochaine, ne pouvant me persuader que des personnes qui sont ensemble depuis si longtemps se puissent séparer et que ce n'était pas quelque petit démêlé que le temps raccommoderait; enfin peut-être une autre année cela se rencontrera plus favorable pour moy. Je vous en ai la même obligation. Je me donne l'honneur d'écrire Desurlis, je vous prie de lui faire mes compliments ainsi qu'à M. et Mlle Préfleury à qui je suis comme à vous,

ma chère camarade

votre serviteur

BOYVAL.

Je vous prie de m'entretenir un petit commerce de lettres de trois en trois mois pour savoir de vos nouvelles; s'il y a quelque chose à faire pour vous à Paris mandez-le moi, je le ferai. Adieu, je vous embrasse.

4) A Mlle Manon Boncourt, comédienne de la troupe royale de Sa Majesté Britannique. A La Haye.

A Dunkerque, le 6 juin 1700.

J'avais appris il y a environ un mois, ma charmante commère que vous deviez venir avec la troupe dans laquelle vous vous êtes engagée au commencement de cette année. Je puis vous assurer avec vérité que depuis ce temps il n'est passé aucun jour que je n'aie fait des vœux pour vous rendre les vents propices, jugez par là du plaisir que m'aurait fait votre arrivée et du chagrin que m'a causé celle de la troupe que je n'attendais avec impatience que par raport à vous seulement. En vérité, charmante Manon, il faut que vous soyez bien peu charitable de ne vouloir pas donner à vos bons amis la satisfaction de vous voir; six ans se sont écoulés depuis que je pris congé de vous à Lisle et même sans avoir jamais eu de vos nouvelles par vous-même; je vous prie de croire que j'en ai demandé à tous ceux qui pourraient m'en donner et que je les ai chargés en même temps de vous faire les compliments de votre commère et les miens. Serait-il possible, belle Manon, que vous eussiez oublié si tôt des gens qui vous chérissent et qui souhaitent avec passion pouvoir vous donner des marques d'une véritable estime ? Non, je ne le puis croire et quoi que l'on veuille dire, je suis persuadé que vous nous viendrez voir. Venez donc ma chère commère, pour voir trois enfants qu'il a plu au seigneur nous laisser de six qu'il nous avait donnés. Vous verrez assurément de jolies créatures, il ne sied pas trop bien à un père de vanter ses enfants mais je vous assure que l'amour-propre ne s'en met point et qu'ils méritent toutes les louanges qu'on leur peut donner. Attendrissez-vous, je en conjure, et rendez-moi, s'il vous plait, la satisfaction de croire que personne ne sera jamais plus véritablement que moi, ma très chère commère, votre

LEVASSEUR.

M. et Mlle Montreuil vous font bien des compliments et nous ferons tous les nôtres à Mademoiselle votre mère.

Suivent encore trois lettres de Sœur Anne de Sainte-Aldegonde, sans doute une fille de Jean de Surlis, sœur de Mlle de

Romainville et belle-sœur du comédien Charles de la Haye, sieur de Romainville. Elles attestent le respect de la Sœur Anne pour son père et les craintes qu'elle éprouve pour la vie de sa sœur et pour le salut de l'âme de son beau-frère.

5) Aux Ursulines à Tournay, ce 15 novembre 1699.

Ma très chère sœur,

Je suis dans toutes les inquiétudes de ce que parmi toutes les lettres que j'ai fait écrire pour apprendre de vos nouvelles on ne m'en donne pas plus que si vous seriez morte et j'ai lieu d'autant plus de m'inquiéter que l'on m'a dit qu'il y avait plusieurs vaisseaux de péris un peu après votre départ de Dunkerque, je me flatte toujours cependant que le ciel vous aura été plus propice et qu'il donnera la satisfaction à une sœur qui vous aime autant qu'elle-même de ne pas vous voir mourir par un sort aussi malheureux que serait celui-là; je vous adresse ma lettre à La Haye parce qu'on m'a dit qu'on croit que vous y êtes, répondez-y au plus tôt, je vous en prie, pour me mettre hors de l'inquiétude où je suis à votre occasion, mandez-moi aussi, s'il vous plaît, s'il est vrai qu'il y ait eu une troupe ou d'opéra ou de comédie de péris, la chose a été mise jusques sur la gazette, voyez ma chère sœur la peine que je dois ressentir n'ayant point de vos nouvelles, ne différez pas à m'en donner, je vous en prie, je suis avec bien de l'estime

ma très chère sœur,
votre très humble et très obéissante
sœur, Sœur Anne de Sainte Aldegonde.

J'assure de mes respects mon cher frère de Romainville et toute votre famille de mon amitié sincère.

6) A M. Desurlis, comédien français en Hollande,
en diligence à La Haye.

Mon très cher père,

Depuis votre départ de Dunkerque je suis dans toutes les peines du monde, ne pouvant recevoir de nouvelles du lieu où vous êtes après plusieurs lettres que je vous ai fait écrire par Mlle Hivernez, ne pouvant le faire moi-même à cause de

plusieurs incommodités que j'ai eues; je crains que votre voyage n'ait pas été heureux selon que j'ai lieu de l'appréhender par plusieurs méchantes nouvelles qu'on m'a donné, sans savoir si c'est votre troupe ou une troupe d'opéra à qui ces malheurs sont arrivés; en quelque lieu que cette lettre vous soit adressée, répondez-y au plus tôt, je vous en prie, vous consolerez infiniment une fille qui vous aime avec une tendresse extrême et qui ressens beaucoup, sans rien savoir de certain, le péril qu'elle appréhende qu'il ne vous soit arrivée. S'il vous reste encore quelque amitié pour moi, encore une fois, répondez, je vous en supplie très humblement, au plus tôt à ma lettre et si vous êtes arrivé heureusement, j'attends de vos nouvelles avec empressement, je suis avec un très profond respect

votre

A. de Sainte Aldegonde,

à Tournay, ce 25 novembre 1699.

7) (Sans lieu ni date.)

Je vous prie de ne me vouloir pas de mal, mon cher frère, si je ne vous ai pas répondu lorsque vous étiez à Dunkerque; il n'y a que l'impossibilité par des maux que j'ai eus qui m'ait pu priver de ce plaisir, aussi ne laissez pas de donner de vos nouvelles à une sœur qui vous aime plus que jamais, je ne doute pas que vous n'ayez la crainte de Dieu et que vous ne soyez exact à lui rendre vos devoirs tant par la réception des sacrements que par tous les autres devoirs de piété que vous êtes obligé de lui rendre. Si le Seigneur vous appelle au mariage, ce que vous ne devez pas faire sans le bien consulter par la prière, vous me ferez un singulier plaisir de le faire avec une personne qui soit hors de la comédie et qui puisse vous en retirer, voilà toute la grâce que je vous demande, vous avez d'assez belles qualités pour trouver un parti avantageux si vous n'aviez pas tant d'attachement pour la comédie, la comédie passera infailliblement pour vous à la mort et vous serez ravi d'avoir passé du moins un temps de votre vie, hors de tous ces divertissements où l'on a si peu de loisir de réfléchir sur son salut, espérant que vous m'accorderez la

grâce que je vous ai demandée, je suis votre humble sœur et servante,

Sœur A. de Sainte-Aldegonde.

Sur l'adresse : A Monsieur
M. de Romainville,
comédien français en Hollande, en diligence à La Haye.

Il y a ici une énigme que je soumets à la perspicacité de mes lecteurs : si Jean de Surlis est le père de Sœur Anne et qu'elle nomme de Romainville son *frère*, celui-ci ne doit pas s'appeler Charles de La Haye, mais de Surlis. A moins que Charles de La Haye et un certain de Surlis aient porté tous les deux au théâtre le nom de Romainville ? J'y perds mon latin et jette ma langue aux chiens !

J. Fransen (Amsterdam).

Ne désespérez pas si vite, mon cher confrère, et laissez-moi vous soumettre une hypothèse fort aventureuse, qui pourtant... mais, d'abord, quelques remarques.

La lettre 7), non datée, doit être antérieure — et de plusieurs semaines — aux deux autres, car Sœur Anne de Sainte Aldegonde n'y fait encore aucune allusion aux craintes que va lui causer le silence prolongé des siens. Comme elle dit, le 15 novembre, que plusieurs de ses lettres sont déjà restées sans réponse, on peut se demander si le naufrage qu'ont signalé les gazettes ne remonterait pas au moins aux gros temps de septembre. C'est à ce moment que Surlis, Romainville et toute la famille quittent Dunkerque; la religieuse a dû être informée de leur départ, et peut-être lui a-t-on reproché son silence, puisqu'elle commence par en indiquer les causes.

A qui s'adresse-t-elle ? On peut, sans témérité, répondre : à un *jeune* frère. Les conseils qu'elle lui donne, en particulier celui de prier pour savoir si Dieu l'appelle vraiment au mariage, la petite flatterie — on dirait volontiers : maternelle — sur ses « belles qualités », tout cela, qui ne toucherait guère un homme fait, convient tout à fait à un jouvenceau, que sa pieuse sœur voudrait détourner du théâtre — et d'un coup de tête.

Ce jeune homme ne saurait être Charles de la Haye, dit de

Romainville, que Sœur Anne « assure de ses respects », qui est marié et, déjà, père de famille : Charlotte et Babet de Romainville, qui jouent à Mons en 1707-08 (*Com. Fr. en Holl.*, p. 178) sont probablement ses filles; or, à supposer que la plus jeune ait joué dès l'âge de dix ans, elle serait née en 1697, deux ans avant que sa tante écrivît la lettre en question.

D'autre part il paraît non pas invraisemblable, mais matériellement impossible, qu'il y ait eu, en même temps et dans la même famille, deux Romainville : même s'ils avaient été frères (ce qui ne peut être le cas) comment n'auraient-ils pas pris la précaution de se distinguer l'un de l'autre, comment surtout Sœur Anne aurait-elle omis d'indiquer sur l'adresse auquel des deux elle écrivait ?

Mais est-il bien certain que la suscription nomme le destinataire véritable ? Comment se fait-il que cette lettre soit sans lieu ni date ? ne pourrait-on supposer qu'elle contenait une autre feuille — réellement destinée à Charles de Romainville — et qui a été égarée quand la lettre, tombée au rebut, a été ouverte ? ou simplement qu'elle devait être mise d'abord sous les yeux de Romainville, avant d'être lue par l'intéressé ?

Volontiers j'imaginerais une petite histoire da ce genre : un jeune Surlis s'est amouraché d'une comédienne de son âge, il rêve de mariage, il le dit, et sa famille voit cela d'un fort mauvais œil. Mais on connait trop bien, au théâtre, l'ordinaire effet d'un veto paternel. Alors Romainville, sans doute le mari de la sœur ainée, le « cher frère » qu'on traite avec déférence, et qui s'est fait le Mentor de son jeune beau-frère, alerte Sœur Anne, qui se prête volontiers au jeu, d'autant que sa conscience de religieuse y trouve satisfaction. Mais il est naturel que Romainville connaisse le premier la réponse qu'elle fait à l'amoureux gamin. Celui-ci, d'autre part, ne saurait trouver mauvais qu'une pauvre religieuse économise les frais de poste, et fasse un paquet unique des lettres qu'elle écrit aux siens.

« Voilà bien du roman ! direz-vous. — Sans doute ! Mais, lorsque les documents, lus avec scrupule, docilement suivis, nous conduisent à l'impasse, il faut bien que l'imagination s'en mêle. Au surplus n'a-t-elle pas l'outrecuidance de prétendre que « c'est arrivé comme çà » ; elle suggère modes-

tement : « Essayez donc de savoir si d'aventure... parce qu'alors bien des choses, qui sont obscures, s'éclairciraient ».

Du moins accordez-lui que cette conspiration anti-matrimoniale contre le benjamin de la famille de Surlis ne contredirait en rien ce que nous apprennent réellement les trois lettres que vous publiez. Comme nous voilà loin des anathèmes et des malédictions ! Quelle délicatesse pour exprimer son opinion sur le métier des siens ! Quand elle appréhende le « sort malheureux » qui les aurait fait périr en mer, veut-elle faire entendre qu'ils seraient morts en pécheurs obstinés ? Je ne le crois pas : non qu'elle *absolve*, si je puis dire, la profession (elle désire ardemment que son jeune frère puisse l'abandonner) ; mais elle y voit seulement un état dangereux, où l'on n'a pas assez « de loisir de réfléchir sur son salut » : il me semble que bien des acteurs chrétiens, fervents et pratiquants, souscriraient sans peine à cette opinion et ne s'en trouveraient pas diminués.

Notons que cette modération ne paraît pas une opinion personnelle et peu orthodoxe, inspirée à Sœur Anne par son respect filial et son affection fraternelle. Du moins n'en fait-elle pas mystère, puisque, dans l'impossibilité d'écrire, elle recourt aux bons offices de « Mlle Hivernez », une pensionnaire sans doute ; évidemment la pieuse femme n'aurait pas voulu scandaliser le prochain en exprimant des pensées peu convenables à son état. Remarquons en outre qu'elle est certaine (ou feint de l'être, car c'est peut-être un conseil détourné) que son jeune frère fréquente les sacrements : on ne concevait donc pas, dans les couvents de Tournai, que les comédiens en fussent écartés.

Naguère, j'ai demandé si, parmi les raisons qui retenaient, à cette époque, les comédiens français hors de France, il ne faudrait pas compter ce fait que, passé nos frontières, ils n'étaient plus traités en réprouvés. Cette mystérieuse lettre de Sœur Anne de Sainte Aldegonde nous apporte un argument de plus ; cela nous console de nous trouver en présence d'un énigme insoluble, du moins par les prudentes voies de la critique, et sans recours aux audaces, parfois nécessaires, mais toujours périlleuses, de la conjecture.

Je voudrais présenter quelques remarques sur les autres personnages dont la trouvaille de notre confrère nous révèle les noms.

Ceux de Guéret, Levasseur et Montreuil me sont totalement inconnus : il serait intéressant de rechercher si ces noms ne se retrouvent pas dans les documents relatifs à la vie théâtrale du dix-septième siècle.

Il serait également curieux de savoir s'il existait des rapports de parenté, et lesquels, entre Jean de Surlis et « la grave Desurlies » comme dit Robinet, qui jouait à la Comédie Française entre 1666 et 1672, comme nous l'apprend le répertoire de M. P. Mélèse.

Pour Dubuisson, Villedieu et Boyval, il faut signaler une coïncidence curieuse : ces trois noms se retrouvent dans la région lyonnaise à peu près à la même époque; on les retrouve dans le beau livre de M. Vallas, *Un siècle de Théâtre et de Musique à Lyon.*

Une dame Dubuisson, née Élisabeth La Haye était à Lyon vers 1703 (Vallas, p. 67).

Un Michel de Villedieu épouse à Lyon, le 9 octobre 1692, Marie Françoise Baptiste Dehouy de Rozanges, fille du comédien Marc Antoine Dehouy de Rozanges et de Anne Clément (Vallas, p. 45).

Un Laurent de Boisval de Valois et sa femme Marie Catherine Darbanne s'engagent à Lyon, le 6 mars 1699 (Vallas, p. 56).

Lyon aurait-il été d'aventure un des endroits où se recrutaient les acteurs pour la Hollande ? Cela ne serait nullement impossible : la route Besançon, Colmar, Strasbourg, Metz, ne date pas d'hier. Il serait curieux de constater qu'elle était suivie déjà par les comédiens à la fin du XVII^e^ siècle. Rappelons que cette question de la circulation et des itinéraires comiques est encore très mal connue et réserverait peut-être d'instructives surprises. — M. F.

CORRESPONDANCE

Voici comment, dans sa lettre du 30 mars, notre confrère Jean Lemoine répondait aux critiques, ou plutôt aux suggestions, qu'on pourra lire dans notre précédent *Bulletin* (p. 46 à 49) :

« Je n'ai pas besoin de dire avec quel intérêt j'ai pris connaissance de votre hypothèse très ingénieuse pour expliquer la phrase de Mme de Sévigné sur les deux filles de la des Œillets. Il me semble toutefois que cette hypothèse ne peut être retenue pour les raisons suivantes :

Il est infiniment probable que, lorsque Claude de Vin des Œillets a été mise en présence de Louis XIV pour la première fois, c'était en qualité de femme de chambre de Mme de Montespan; or, celle-ci n'a commencé à avoir des rapports avec Louis XIV qu'en 1666.

Alors même que Claude de Vin des Œillets aurait eu des enfants de Louis XIV avant Louise de Maisonblanche, ce qui est d'ailleurs infiniment probable, puisqu'elle l'a dit à Primi, ces enfants n'auraient pas été désignés sous le nom de des Œillets, mais sous un nom supposé quelconque.

En fait de des Œillets, il semble bien que Mme de Sévigné et sa fille n'aient connu que Alix Faviot. »

A quoi le secrétaire répondit aussitôt :

« Il serait du plus grand intérêt de faire connaître les raisons pour lesquelles vous estimez « infiniment probable » que Louis XIV ne connut la des Œillets qu'après 1666;

Mme de Sévigné parle seulement des « filles de la des Œillets », ce qui ne signifie nullement qu'elles aient été, officiellement pour ainsi dire désignées sous ce nom; il n'est pas impossible qu'elles aient porté un « nom supposé » — comme plus tard Louise de Maisonblanche — mais que les initiés aient connu la véritable ascendance, et se soient servies d'une périphrase inhabituelle pour dérouter les gens trop curieux;

il paraît au contraire tout à fait invraisemblable que la marquise et sa fille n'aient pas connu Claude, femme de chambre favorite de la favorite, et n'aient pas su qu'elle était fille de comédienne; que si, dans le service, elle portait elle aussi « un

nom supposé » ce qu'il faudrait établir, — on s'expliquerait encore mieux que, par précaution, Mme de Sévigné l'ait désignée par son vrai nom, moins connu que son pseudonyme;

enfin la tournure énigmatique de la phrase en question ne donne-t-elle pas à supposer qu'il y est question, au moins indirectement, de « quelqu'un de très grand dans Madrid » ?

Notre confrère répliqua, le 4 avril :

« Je pense repartir pour Nice dans deux ou trois jours, et dès que j'aurai un peu de liberté, je me propose de vous adresser des réponses à vos objections et de nouvelles objections à votre hypothèse. »

La lettre annoncée ne devait jamais être écrite, et cette controverse confraternelle, qui s'annonçait féconde, fut interrompue. Mais nous serions reconnaissants à ceux de nos confrères qui voudraient la reprendre, en souvenir de Jean Lemoine et pour le profit de tous.

APPEL AUX CHERCHEURS

Comme suite à la précieuse communication de M. J. Fransen, nous adressons aux travailleurs des villes suivantes, spécialement à MM. les Archivistes, Bibliothécaires, Notaires, Membres des Sociétés d'études locales, un pressant appel pour qu'ils répondent aux questions que posent les documents publiés. Leurs indications seront toujours reçues avec gratitude, soit qu'elles parviennent directement au secrétaire, soit qu'elles paraissent d'abord dans un périodique de la région, ce qui est fort légitime, et souvent utile.

DUNKERQUE. — Est-il possible de savoir à quelle date, pendant l'automne (ou l'été ?) de 1699, ont eu lieu, dans la Mer du Nord, des tempêtes aux cours desquelles des navires se seraient perdus sur la côte flamande ou hollandaise ? Pourrait-on retrouver les gazettes qui auraient mentionné ces sinistres ?

Les registres de police porteraient-ils trace du passage d'une troupe de comédiens entre Quasimodo (26 avril) et le 31 octobre (dates extrêmes) ?

Même question pour une troupe arrivée dans les premiers jours de juin 1700, au plus tard le 6.

(Actuellement nous ne possédons aucune indication sur la vie théâtrale à Dunkerque entre 1698 et 1737.)

RENNES. — Serait-il possible de retrouver la trace d'une troupe vers la fin de 1695 ? ou d'un acteur Boyval (ou Boisval) qui en faisait partie ?

(Nous ne possédons aucun renseignement sur la vie théâtrale à cette époque; nous savons seulement que des représentations s'y donnèrent, dans le Jeu de Paume du Pigeon, avant 1720, date à laquelle ce local fut désaffecté et devint une halle à la viande. Quant à Boisval, ce pourrait être Laurent de Boisval de Valois, signalé par M. Vallas, et qui s'engage dans la troupe de Lyon, le 6 mars 1699, ainsi que sa femme, Marie-Catherine Darbanne.)

ROCHEFORT. — Serait-il possible de retrouver, sans doute vers la fin de 1701, la trace d'une troupe à la tête de laquelle se trouvaient probablement Scipion Clavel et sa femme Marie Simonin ?

(La moindre indication serait précieuse, d'abord parce que nous connaissons fort mal la vie théâtrale de ces premières années du XVIII^e^ siècle; pour Rochefort en particulier, nous ne possédons aucun renseignement antérieur à 1751; ensuite la dynastie des Clavel fut très importante dans le monde comique, et nous aurons prochainement l'occasion d'en reparler. A l'heure actuelle, nous savons seulement que Scipion Clavel était à Nantes en mai 1696 et en Hollande en mars 1705. Sa troupe s'intitulait d'abord (en 1678) « Comédiens de Mgr le duc de Hanovre » ; il reçut de Guillaume d'Orange le titre de Comédien de S. M. Britannique, mais il est peu probable qu'il l'ait porté en France avant le traité de Ryswick (1697). En 1702, Pâques tombait le 16 avril; le carême devait donc commencer le 5 mars, et c'est vers cette date sans doute que le Sr. Charleville attendait sa provision de fromage; comme il avait envoyé précédemment une « feuillette » et qu'il s'impatiente, on peut conjecturer que le départ de Clavel remonte, au plus tard, au début de février.)

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

JLLETIN DE LA SOCIETE
S HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. N° 9-10 7-8 DÉCEMBRE 1938

ABRÉVIATIONS

. dr.	— Art dramatique.
. U. P.	— Annales de l'Université de Paris.
.	— Die Bühne.
t. R.	— Bühnentechnische Rundschau.
. I. S. H. 38.	— Communications présentées au VIII[e] Congrès International des Sciences Historiques, Zürich 1938. Paris; Presses Universitaires, 2 vol. in-8°.
. I. T. 37.	— Travaux du Congrès International du Théâtre, Paris 1937 (Bulletin International du Théâtre, avril 1938).
. L.	— Cahiers Lorrains.
. V.	— Deutsche Volkspiel.
. u. F.	— Forschungen und Fortschritte.
. K. A.	— Forschungen über klassischen Alterthum.
. A.	— Geistige Arbeit.
. d. P.	— Heures de Paris.
. E. Gand.	— Annales de l'École des Hautes Études de Gand.

H. L. F. — Revue d'Histoire Littéraire de la France.
J. T. P. — Jeux, Tréteaux et Personnages.
Hm. Rn. — Humanisme et Renaissance.
H. R. — Hispanic Rewiew.
L. — Die Literatur.
M. — Die Musik.
M. F. — Mercure de France.
M. L. A. — Publications of Modern Language Association.
Mn. — Ménestrel.
M. Q. — Musical Quarterly.
Ph. Q. — Philological Quaterly.
R. C. C. — Revue des Cours et Conférences.
R. D. M. — Revue des Deux mondes.
R. E. L. V. — Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes.
R. I. D. — Rivista Italiana del Dramma.
R. J. — Revue des Jeunes.
R. L. C. — Revue de Littérature Comparée.
T. — Temps.
T. A. M. — Theatre Art Monthly.
T. d. W. — Theater der Welt.
Th. — Das Theater.
V. I. — Vie Intellectuelle.

I. BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRES

1. *Répertoire chronologique des littératures modernes*, publié par la Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne, sous la direction de M. Paul Van Tieghem. Paris, Droz, 1937, 415 p. in-8°.

Ce répertoire indique, année par année, depuis 1455 jusqu'à 1900, et pour chacune des langues européennes, les faits importants de la vie littéraire. Une large place est faite à la vie théâtrale, non seulement par une abondante nomenclature des œuvres publiées ou représentées, mais par l'indication de nombreux faits concernant le théâtre : création de compagnies dramatiques, installations, tournées d'acteurs étrangers, polémiques, etc... Ces renseignements, indispensables, sont pourtant, parfois, difficiles à trouver. Aussi demanderions-nous volontiers que le nombre en fût augmenté à la faveur d'une prochaine liste d'additions qui nous est promise (p. 365). Par exemple, la suppression du privilège en 1790, son rétablissement en 1807, le décret de Moscou, les divers suppressions et rétablissements de la censure dramatique, mériteraient, croyons-nous, d'être mentionnés; peut-être serait-il bon également de rappeler certains faits d'ordre matériel : les dates auxquelles le quinquet, puis le gaz, puis l'électricité, ont été adoptés au théâtre, ne sont pas moins utiles à connaître que celle où les banquettes ont disparu de la scène. Ces compléments d'information ne seraient pas, semble-t-il, fort nombreux, même en les donnant pour tous les pays mentionnés dans le recueil; et ils augmenteraient encore la reconnaissance des historiens du théâtre pour l'animateur de l'entreprise et tous ceux qui contribuèrent à leur donner ce précieux instrument de travail.

2. Harbage (Alfred). — *A Census of Anglo-Latin Plays* (M. L. A., vol. LIII, n° 2, p. 624 à 629).

Liste complète pour les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Rappelons, à cette occasion, les efforts poursuivis par notre confrère R. Le-

bègue, pour réclamer un recensement analogue du théâtre néo-latin en France.

II. MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

3. Kelch (W.). — *Das neue Theatermuseum in Berlin* (B., 1937, p. 9 à 13).

4. Bernstein (Aline). — *The Costume Museum* (T. A. M., oct. 1937, p. 812 à 817).

Avec 5 photos; cette première exposition du costume de théâtre à New-York s'est ouverte au début de mai, au pavillon français de la Fondation Rockfeller. Cette exposition est une sorte de « Préface » à la création d'un Musée de l'art du costume, conçu d'après un plan nouveau, dans le but d'être un laboratoire d'étude et d'information, un répertoire de suggestions pour les metteurs en scène.

5. *Catalogue de l'Exposition Georges Bizet au Théâtre National de l'Opéra* (octobre-novembre 1938). IV-43, p. in-8°.

Avec 7 planches et une Introduction de M. Julien Cain, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale.

Nous reviendrons sur cette publication dans notre *Bulletin* de janvier 1939, mais nous tenons à dire tout de suite, aux organisateurs de cette exposition, ainsi qu'à nos confrères de la Société Française de Musicologie, combien nous regrettons de ne pouvoir rendre compte plus tôt de ce qu'ils ont fait pour honorer la mémoire du grand musicien dramatique.

III. GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉATRE

6. Touchard (Pierre-Aimé). — *Dionysos, Apologie pour le Théâtre*. Paris, Aubier (Editions Montaigne, Collection *Esprit*), 1938, 198 p. pet. in-8°.

Ce petit livre, d'une pensée extrêmement dense, un peu straite par endroits, mais toujours haute, nous est parvenu op tard et il n'est pas de ceux qu'on apprécie en deux mots. us nous bornerons à donner ici la table des chapitres, nous omettant de revenir, dans un très prochain numéro, sur ce rieux opuscule doctrinal :

Les origines — Les genres — L'atmosphère tragique — tmosphère comique — Le théâtre de la sensibilité — Morale religion — Le public; propagande nationale et révolution- aire — Le style (action, littérature, mise en scène) — Con- sion. En appendice, cinq articles, précédemment parus dans revue *Esprit*, sur les théâtres de : Ibsen, Pirandello, Calde- n, Bernstein et Giraudoux.

. Nicoll (Allardyce). — *The Development of the Theatre*. New-York, 1937, 309 p. in-4°.

Nouvelle édition augmentée de cet ouvrage bien connu.

. Knudsen (H.). — *Theatergeschichte als Wissenschaft* (G. A., 1937, p. 9 sq.).

. Berteeid (W.). — *Unternehmungen zur Theorie der Schauspielkunst*. Halle, Dittert, 72 p. in-8°.

). Copeau (Jacques). — *Das Schauspiel im moralischen Leben der Völker* (T. d. W., mai-juin 1937, p. 272 à 276).

Traduction allemande d'une communication faite par notre résident d'honneur au 4e Congrès de la Fondazione Alessando Volta (Rome, 8-14 octobre 1934).

« Depuis vingt ans et plus, dans toute l'Europe et en Amérique, des artistes de valeur ont multiplié leurs efforts pour lever le théâtre de sa décadence, pour lui ouvrir des perspectives. Ils ont presque toujours abouti à l'impasse. Leur nie ne semble pouvoir respirer, vivre, fructifier, que là où e impulsion générale serait donnée, là où règnerait un

esprit nouveau, où se lèverait un public rajeuni, formulant sa demande, exprimant son besoin, répondant à un appel, et par là donnant au spectacle sa raison d'être, son importance et sa destination. »

11. Dickinson (Thomas N.). — *The Theatre in a Changing Europa.* New-York, 1937, in-8°.

État actuel du théâtre européen, exposé par les premiers critiques de divers pays.

12. Drew (Élisabeth). — *Discovering Drama.* New-York, 1937, 252 p. in-8°.

Observations sur les principes essentiels du vrai drame par un amateur intelligent.

13. Graff (S.). — *Zur Psychologie des Theaterserfolg* (B., 1937, p. 253 à 258).

14. Doering (J. F.). — *Hume and the theory of tragedy* (M. L. A., décembre 1937).

15. Fechter. — *Das Theatererlebnis* (L., janvier 1937, p. 230 à 232).

16. Hamilton (Édith). — *Tragedy as they order in France* (T. A. M., sept. 1937, p. 701 à 715).

Reproductions du tableau des Sociétaires de la Comédie Française en 1841, et d'une charge de Doré : *Racine à la cour de Versailles* (une tragédie jouée devant quatre rangs de perruques).

17. Germain (José). — *Pour le redressement du théâtre; nécessité de la pièce en un acte* (H. d. P., 8 février 1938).

Apologie de cette « école d'apprentissage » nécessaire qu'est la piécette courte. M. José Germain nous semble y voir un moyen de ressusciter le théâtre en province. Acceptons-en l'augure ! Un théâtre qui meurt, même dans une petite ville (ou surtout dans une petite ville), c'est un peu de vie spirituelle qui disparaît.

18. Larbey (Victor) et Alexys (Max). — *Le rôle des compositeurs dans l'évolution de l'art du spectacle* (C. I. T. 37, p. 28 sq.).

Deux communications, assez brèves, sur le même sujet, la première d'un délégué français, la seconde d'un délégué belge.

19. Rutz (H.). — *Musik und Drama* (M., 1937, p. 782 à 787).

Essai de délimitation des limites esthétiques de la musique dans le drame.

20. Anthony (Sister Rose). — *The Jeremy Collier Stage Controversy* (1698-1726). Milwaukee, 1937.

III *a*. LE THÉATRE AU POINT DE VUE JURIDIQUE ET SOCIAL

21. Chancerel (Léon). — *Service dramatique social* (A. dr., mars 1938, p. 43 à 52).

L'auteur propose un plan général, fruit de ses six années d'efforts et d'expériences. Deux pièces maîtresses : un art dramatique pratiqué à l'intérieur de chaque groupe social (village, usine, caserne, groupe rural) par ses membres mêmes; un art dramatique apporté de l'extérieur par des troupes spécialisées, professionnelles ou semi-professionnelles. Ce Théâtre des loisirs, dont plusieurs éléments existent déjà et seraient facilement coordonnés, pourrait être réalisé sans grandes dépenses.

22. Hankiss (Jean). — *Le drame populaire et la société* (C. I. S. H. 38, II, p. 494 à 497).

23. Kohler (Pierre). — *Le théâtre et la société dans la Suisse Romande* (C. I. S. H. 38, II, p. 471 à 473).

Voir, sur ces deux communications, notre *Bulletin* n° 5-6, p. 80.

24. Kronacher. — *La progression des théâtres populaires* (C. I. T. 37, p. 30).

Cette communication est suivie d'une importante intervention de M. Paul Gsell, et d'une ample discussion (p. 32 à 35).

25. Drummond (A.). — *The theatre and industrial democracy* (T. A. M., juillet 1937, p. 507 à 516).

26. Hudrich (W.). — *Theater und Volk* (Heimatbildung 18, p. 133 à 140).

27. Herterich (F.). — *Theater und Volkswirtschaft.* Munich, Dunkler et Humblot, 384 p. gr. in-8°.

28. Haffter (R.). — *Die soziale Stellung des Schauspielers um 1800* (B., 1937, p. 562 à 565).

29. Pavolini (Corrado). — *Proposta per un teatro dello Stato* (*Meridiano di Roma*, 14 février 1937).

30. Amico (Silvio d'). — *Per un teatro degli autori* (R. I. D., mai 1937, p. 237 à 248).

Réponse à l'article précédent.

31. Koerner (Ludwig). — *L'aide sociale à l'artiste* (C. I. T. 37, p. 8 à 10).

Dans l'intérêt de la critique historique, nous croyons devoir rappeler, à propos de ce rapport et des autres communications de même source :

1° que M. Koerner est Président de la Reichstheaterkammer;

2° que de nombreuses personnalités artistiques et intellectuelles chassées d'Allemagne par le régime hitlérien, n'ont pu prendre part au Congrès du Théâtre de 1937. Faute de contradicteurs, il est donc fort difficile de savoir avec précision l'origine véritable et les conditions exactes de fonctionnement des institutions décrites.

M. Koerner a complété sa communication le surlendemain par une note sur « L'activité des institutions de l'État », selon laquelle les villes, les régions et les différentes corporations « s'empresseraient » de subventionner les organisations en faveur des artistes.

32. Whitman (William). — *Bread and Circuses*. New-York, 1938, 191 p. in-8°.

Étude intéressante et détaillée du « Federal Theatre », c'est-à-dire du grand nombre d'entreprises théâtrales subventionnées par le gouvernement américain, pour aider les acteurs et les auteurs dramatiques en chômage. Ces entreprises ont eu un succès vraiment remarquable.

33. Livesco (Jean). — *Le rôle social de l'artiste en Roumanie* (C. I. T. 37, p. 10 sq.).

34. Martinelli (Charles). — *La situation sociale des artistes en France* (C. I. T. 37, p. 11 à 14).

Plan d'organisation professionnelle détaillé.

35. Hurst (Kathleen D.). — *La situation sociale des artistes en Angleterre : le chômage* (C. I. T. 37, p. 14 à 18).

36. Bremond-Philbee. — *Le chômage des artistes* (C. I. T. 37, p. 21 sq.).

37. Lenormand. — *La liberté de l'auteur dramatique et la production orientée* (C. I. T. 37, p. 23 sq.).

Relations du théâtre avec les groupements politiques. A la suite de cette communication, déclaration de M. Cesare Vico Ludovici, Ministre de la propagande et de la presse, délégué officiel du gouvernement italien, sur la situation du théâtre en régime fasciste.

38. Hepp (M. François). — *Le domaine public* (C. I. T. 37, p. 45 à 48).

Insiste sur la nécessité d'établir une législation internationale.

39. Hurst (Kathleen D.). — *Régime juridique et fiscal des spectacles en Angleterre* (C. I. T. 37, p. 57 sq.).

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATOIN

40. Fiechter (Ernst). — *Das Dionysos Theater in Athen*. Stuggard, Kohlhammer, 1935-36.

I Die Ruinen : 93 p., 12 pl.; II Die Skulpturen : vom Bühnenhaus : 59 p., 15 pl.; III Einzelheiten und Baugeschichte : 92 p., 25 pl.

41. Gregor (J.). — *Das Theater des Vitruv* (Philobiblion, IX, p. 285 à 299).

42. Wuilleurmier (Pierre). — *Théâtres et amphithéâtres romains à Lyon* (H. E. Gand, 1937, I, p. 127 à 158).

Avec 8 pl. Description technique de l'édifice mis à jour sur le flanc de la colline de Fourvières et qui ne doit pas être

confondu avec l'amphithéâtre où furent martyrisés les chrétiens en 177.

43. Kenyon (Kathleen M.). — *The Roman Theatre at Verulamium* (St. Alban). (*Archeologia*, Oxford, 1935, p. 213 à 261).

Le théâtre de Saint-Alban est le seul édifice romain de cette espèce qui ait subsisté en Angleterre. Il fut construit vers 120 et cessa d'être utilisé vers 380, après avoir subi divers remaniements, la scène ayant toujours tendance à empiéter sur l'orchestra.

44. Mariani (Valerio). — *Dal teatro di Sabratha al teatro olimpico di Vicenza* (R. I. D., mai 1937, p. 294 à 302).

45. Caputo (Giacomo). — *Il teatro Romano di Sabratha* (R. I. D., mars 1937, p. 158 à 170).

Avec 2 plans, 2 phot. et une note bibliographique.

Description architecturale de ce théâtre de Tripolitaine récemment dégagé et restauré par les archéologues italiens. Il peut contenir actuellement 1100 à 1200 spectateurs; dans l'état primitif il pouvait en contenir 5000 : tous les gradins supérieurs paraissent avoir disparu.

Dimensions principales : diamètre de l'orchestra, 15 m.; hauteur du plateau, 1,38; largeur, 42,70; profondeur, 8,55; hauteur du mur de scène, 30; diamètre de la cavea, 92,60.

46. Rosi (Georgio). — *Il teatro romano di Aosta* (R. I. D., janvier 1937, p. 56 à 65).

Avec 2 vues de la cavea et du mur de façade, et un plan. Ce théâtre, important pour une petite colonie, doit dater du début de l'Empire, peut-être du temps d'Auguste; on suppose qu'il pouvait contenir environ 3500 spectateurs.

47. *Das antike Freilichttheater im Gewande des modern Technik* (T. d. W., février 1938, p. 14 sq.).

Description d'une installation perfectionnée de micros et de haut-parleurs, sur le terrain national des sports de Berlin (Berliner Reichssportgelände), permettant d'assurer une audition irréprochable dans un amphithéâtre de 20.000 places.

V. ÉCLAIRAGE, DÉCORATION, MISE EN SCÈNE

48. Linnebach. — *Bühnentechnik als Fachwissenschaft* (B., 1937, p. 50 à 54).

49. Ring (F.). — *Neue Wege zur Geräuscherzeugung auf des Bühne* (Bt. R., 1936, p. 7 à 10).

50. Rousseau (Gabriel). — *Avenir du décor de théâtre* (H. d. P., 8 février 1938).

Cet article appartient à la « tendance conservatrice » en matière de décoration; il s'attaque au « prétendu esprit de synthèse qui préside à l'élaboration des décors de certains théâtres parisiens ». Sévérité justifiée ? Nous n'avons pas qualité pour le dire. Nous nous bornons à verser aux débats une pièce importante.

51. Gregor (Joseph). — *Die Masken der Erde*. Munich, Piper, 1936.

52. Kelly (Mary). — *How to make a Pageant*. New-York, 1937, 129 p. in-12.

53. Allevy (M. A.). — *La mise en scène en France dans la première moitié du* XIX^e^ *siècle*. Paris, Droz, 1938, XI-245 p. in-8°.

Préface de M. Francis Jourdain. 50 pl. documentaires, réunies à la fin du volume; index, lexique technique et bibliographie considérable. Voir notre *Bulletin* d'avril-juin, p. 51.

Édition critique d'une mise en scène romantique. 42 p. in-8°.

C'est le « livre de régie » d'*Henri III et sa cour*, publié en 1829, par Albertin, directeur de la scène à la Comédie Française. Ce document fait corps avec le précédent volume, dont il est en quelque sorte, l'illustration, et n'est pas vendu séparément.

54. Gignoux (Hubert). — *Le Jeu de la Tour* (A. dr., mars 1938, p. 53 à 55).

Notes de conduite pour la batterie dans un des jeux les plus applaudis et les mieux venus des Comédiens Routiers. Excellent document technique.

55. Simon (Louis). — *Lududu, empereur de la lune* (A. dr., mars 1938, p. 62 à 65).

Quatre pages de croquis, très amusants et très précis, pour les décors, costumes et masques de cette comédie féerique, jouée l'hiver dernier au théâtre de l'Oncle Sébastien.

56. Flemming (W.). — *Die beiden Bühnentypen in den Dramen des Herzogs Heinrich Julien* (Lebendiges Erbe, Leipzig, 1936, p. 90 à 104).

V. *a.* DÉCLAMATION, PÉDAGOGIE THÉATRALE

57. *Formation de Meneurs de Jeu* (A. dr., mars 1938, p. 65).

Programmes de huit réunions organisées en février par

des groupements de jeunesse catholique. Exemple de progression méthodique à retenir et à méditer.

58. Borries (H. G. v.). — *Bildung und Ausbildung des Bühnenkünstlers* (B., 1937, p. 54 à 56).

59. Stritt (F.) — *Sprechtechnik für die Schauspieler* (*Sprechen und Singen*, mai 1937, p. 45 à 48).

60. Gelder (Rosamond). — *Style in acting* (T. A. M., sept. 1937, p. 723 à 728).

61. Eustin (Morton). — *Players at Work*, 1937, 127 p. in-12.

Interwiews où d'éminents acteurs américains révèlent leurs méthodes professionnelles.

62. *Il teatro sperimentale del G. U. F.* (R. I. D., janvier 1937, p. 108 à 110).

Plan d'études de l'école dramatique annexée au Théâtre expérimental de Florence; l'enseignement est réparti sur trois années.

63. Milano (Paolo). — *Il metodo di Stanislawskii* (sic) *e il mito dell' attore italiano* (R. I. D., mai 1937, p. 227 à 293).

VI. TEXTES

64. Chancerel (Léon). — *Les méfaits de la gulosité*, Moralité par personnages, d'après Nicolas de la Chesnaye (XVI^e^ siècle). Répertoire des Comédiens Routiers, n° 10. Paris, La Hutte, 1938, 15 p. in-8°.

Adaptation, ou plutôt réduction, de la *Condamnation de Bancquet*, dans un style haut en couleur et d'une truculence rabelaisienne; avec, pour conclusion, une seconde moralité fort plaisante : le Moralisateur qui vient de montrer la mort des goulus... s'attable à leur place. L'avertissement précise quelques dates relatives à la survie de ce texte, et donne des indications utiles sur l'esprit dans lequel il fut monté au Centre Dramatique de l'Exposition de 1937 (Annexe Kellermann).

65. Scarron (Paul). — *Le Roman Comique*. Nouvelle édition, revue sur les textes originaux, avec préface, bibliographie et notes de M. Émile Magne. Paris, Garnier frères, 1938, XXIV, 440 p. in-12.

Cette édition est vraiment *nouvelle*, et très supérieure à celle qui figurait jusqu'ici dans la collection des « Classiques Garnier ». La présentation typographique s'est améliorée sensiblement, ce qui est d'importance quand il s'agit d'un texte aussi compact, et surtout les éclaircissements nécessaires, qui manquaient à l'ancienne édition, ont été procurés au lecteur, par les soins de M. Émile Magne.

Nul n'était plus qualifié; tous les historiens connaissent les belles recherches de M. M., non seulement sur Scarron, mais sur toute cette époque. Sa profonde connaissance de la question et des alentours lui a permis de condenser, en XXIII p. de préface et 22 p. de notes, les indications indispensables à l'intelligence immédiate du texte et à l'établissement d'un commentaire plus détaillé.

La position prise par M. M. dans la question des « clés » mérite qu'on la signale tout spécialement. S'il admet qu'on puisse reconnaître des personnages réels derrière les bourgeois du *Roman Comique*, il se montre, à propos des comédiens, totalement sceptique : rien, à son avis, n'autoriee à croire que la troupe du Destin et de la Caverne ait jamais été « dévoilée ». C'est rendre service à l'histoire, et à l'œuvre même, que de montrer ce qu'a de vain parfois le petit jeu des identifications : il importe bien moins de savoir si les comédiens de Scarron existèrent en chair et en os, que de rechercher dans quelle mesure le tableau de la vie comique est exact.

Une œuvre d'imagination pure peut être un document historique précieux; est-ce le cas du *Roman Comique* ? M. M. nous invite à nous poser la question; nous permettra-t-il de regretter qu'il ne nous ait pas indiqué, sommairement, quelle réponse il serait porté lui-même à donner ?

66. Carrington-Lancaster (H.). — *Five french farces* (1655-1694 ?) Paris, Belles-Lettres, 1937, 141 p. in-8°.

Édition critique de cinq petites pièces, trois en vers, deux en prose, quatre en un acte, une en trois actes, dues à Boisrobert, Villiers, Raisin et Donneau de Visé. L'une d'elles, *Merlin Gascon*, est publiée pour la première fois.

67. *Le Chapeau de Fortunatus* (J. T. P., 15 avril 1938, p. 94 à 110).

Parade de 1712, attribuée tantôt à un certain Fournier, qui n'est pas autrement connu, tantôt à Gueullette, et adaptée par M. Henri Brochet. Bon spécimen de parade décente (espèce rarissime; excellent pour apprendre à « brûler les planches ».

68. Voltaire. — *Lettres sur Corneille et Racine* (R. D. M., 15 mars 1937).

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

69. Lebègue (Raymond). — *Marguerite de Navarre et le Théâtre* (Hm. Rn., 1938, fasc. II, p.).

Curieuses remarques sur l'emploi figuré de termes empruntés au théâtre dans la langue de Marguerite de Navarre. — Note sur la représentation d'une œuvre de la reine par les dames de la cour.

70. Carrington-Lancaster (H.). — *Molière and Jean Ribou* (R. R., février 1937, p. 32 à 35).

71. Caste (Louis). — *Monsieur de Modène, Madeleine Béjart et Molière* (*Provincia*, 1934, p. 145-199).

72. Michaut (G.). — *Molière dans son œuvre* (A. U. P., mars-avril 1937).

73. Montjean (C.). — *La troupe de Molière à Saint-Germain-en-Laye* (Revue d'Histoire de Versailles, avril-juin 1936).

74. Gueullette (J. E.). — *Thomas Simon Gueullette.* Paris, Droz, 1938, 193 p. in-8°.

Voir notre *Bulletin* de juillet-septembre, p.

75. Richebourg (L.). — *Contribution à l'histoire de la « Querelle des Bouffons,»* Paris, Nizet et Bastard, 1937, 136 p. in-8°.

Sur la guerre de brochures suscitée par le *Petit Prophète*, de Grimm, et la *Lettre sur la Musique Française*, de Rousseau.

76. Johnson (Margaret Leah). — *Beaumarchais and his opponents; new documents on his lawcuits.* Columbia University, 1936, 278 p. in-8°.

Documents nombreux et importants, tirés de plusieurs grandes bibliothèques d'Europe et d'Amérique. Contribution de premier ordre à la bibliographie du fameux et remuant personnage.

77. Artinian (Artine). — *Alexandre Dumas, Director of excavations* (R. R., décembre 1937, p. 342 à 345).

78. Wilbrandt (R.). — *Mein Vater Adolf Wilbrandt.* Vienne, Payer, 1937, 72 p. in-8°.

79. Baste (J.). — *Die Schauspielerfamilie Basté* (B. 1937, p. 539).

80. Reichelt (J.). — dans « Sehnsüchtige » (Leipzig, 1937).

a) *Charlotte Basté* (p. 271 à 282); avec 2 lettres personnelles à l'auteur (1912);

b) *Joseph Kainz* (p. 207 à 219); entretiens avec Kainz en 1909;

c) *Lothar Mehnert* (p. 283 à 292);

d) *Érich Ponto* (p. 255 à 270);

e) *Félix Schweighofer* (p. 223 à 232 : souvenirs personnels;

f) *Pauline Ulrich* (p. 293 à 306);

g) *Paul Wiecke* (p. 235 à 254); lettres de Wiecke à l'auteur (26 nov. 1912 et 17 nov. 1921).

81. Resnevic-Signorelli (Olga). — *I primi viaggi della Duse all'estero* (R. I. D., 15 janvier 1938, p. 87 sq.).

Voyages en Russie (1891) et en Autriche (1892). Extraits d'une *Vita della Duse*, écrite par un témoin (*une intima testimone della sua vita*), et qui paraîtra prochainement à Rome (Signorelli).

82. *Parole di Eleonora Duse* (R. I. D., janvier 1937, p. 126 à 128).

Lettre à Sudermann (Berlin, 4 déc. 1893) ; notes sur l'interprétation de Goldoni. Télégramme adressé pendant la guerre à Mme Cécile Sorel.

83. Amico (Silvio d'). — *Fregoli pantomimo Romano* (R. I. D., janvier 1937, p. 83 à 92).

84. Fillon (Amélie). — *Alfred Mortier*, Paris, La Caravelle, Coll. « Aujourd'hui », 1938; 177 p. in-12. Deux portraits.

La vie; le poète; le dramaturge; l'italianisant; le critique. Bibliographie complète. L'auteur a connu Alfred Mortier pendant plus de dix ans; elle a eu à sa disposition des documents de première main et inédits.

VIII *a*. HISTOIRE DES ÉTABLISSEMENTS

85. Gueullette (T. S.). — *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien*, p. p. J. E. Gueullette. Paris, Droz (Bibl. des Historiens du Théâtre, n° XIII). 220 p. in-8°.

Édition critique du mss. conservé à la Bibliothèque de l'Opéra. Souvenirs personnels sur les acteurs; répertoire du théâtre. Les notes confrontent le témoignage de G. avec celui des journaux de l'époque. Document précieux pour l'histoire de la « francisation » du Théâtre-Italien, à laquelle G. a fortement contribué.

86. Vinson (Paul). — *A la Comédie Française; la question du répertoire; le travail des jeunes* (H. d. P., 27 avril 1938).

L'auteur demande que, sur ces deux points, les dispositions du décret de Moscou, toujours en vigueur, soit mieux respectées.

87. Auriant. — *Au Théâtre Libre, documents inédits* (M. F., 15 avril 1937).

88. Truffier (Jules). — *Le théâtre dans le VI^e^ arrondissement de Paris* (M. F., 15 novembre 1937).

89. Prodhomme (J. G.). — *Le théâtre dans le VI^e^ arrondissement de Paris* (M. F., 15 décembre 1938).

90. Desarthis (Robert). — *Le théâtre dans le VI^e^ arrondissement de Paris* (M. F., 1^er^ février 1938).

VIII *b*. — ICONOGRAPHIE

91. Morton (Frederick). — *The national theatres of France* (T. A. M., sept. 1937, p. 716 à 722).

Portraits de Lekain et Clairon dans *Médée*, de Talma en Titus.

VIII. — HISTOIRE DES THÈMES ET DES PERSONNAGES

92. Levi (Ezio). — *La leggenda dell'anticristo nel teatro medievale* (Studi medievali, Nouv. Série, 1938).

93. Petzold (H.). — *Das französische Jesus-Christus Drama nach dem Verfall des m. a. Misterienspiele* (1539-1936). Dresde, Dittert, 1937, 251 p. in-8°.

94. Petersen (Christine E.). — *The Doctor in French Drama*, 1700-1775. New-York, Columbia University Press, 1938, 140 pages in-8°.

« Depuis « Le Médecin ridicule » de Molière, emprunté à la comédie Italienne, le personnage du docteur s'est bien transformé dans le théâtre français, et ces transformations nous permettent de connaître, à travers les plaisanteries de la comédie, la transformation des idées médicales elles-mêmes.

Sommaire : Le médecin de la « Commedia dell'Arte ». — Les Médecins de Molière. — Querelles des Facultés. — Charlatans, Docteurs mondains. — Le Médecin au théâtre. — Chronologie des pièces contenant des personnages de Médecins ou des indications médicales. — Sources citées. — Index.

VIII *a*. HISTOIRE DES GENRES

95. Valle (N.). — *Origini del Melodramma*. Rome, Éditions Ausonia, 1936.

96. Ronga (Luigi). — *Idee sulle origine del melodramma* (R. I. D., mars 1937, p. 144 à 157).

Résumé critique des opinions et théories sur les origines du drame musical en Italie.

97. Charlier (Gustave). — *La vie des sous-genres : la comédie en un acte en France* (Hélicon, 1938, fasc. I, p. 87 à 94).

IX. ÉTUDES CRITIQUES

1. THÉATRE ANTIQUE

98. Bulle (H.). — *Neues vom griechischen Theater* (F. u. F., 1937, p. 389 à 392).

Avec 3 hors-texte.

99. Morel (W.). — *Bericht über die Literatur zu Eu-*

ripides aus don Jahre 1930-33 (F. K. A., vol. 259, p. 35 à 66).

100. Morel (W.). — *Bericht über die Literatur zu Aeschylos aus den Jahre 1930-33* (F. K. A., vol. 259, p. 1 à 34).

101. Blumenthal (A. v.). — *Sophokles, Berichte über Schriften der Jahre 1931-35* (F. K. A., vol. 259 p. 67 à 139).

102. Bignone (Ettore). — *Poeti Appollinei*. Bari, Laterza, 1937, 269 p.

Essais sur Sophocle (*Trachiniennes, Oedipe à Colonne*), sur la « modernité » d'Euripide.

103. Coppola (Goffredo). — *Il teatro di Aristofane* (Tome 1er). Bologne, Zanichelli, 1936, XIII-123 p.

104. Mattel (Rodolfo de). — *La politica nel teatro romano* (R. I. D., 16 nov. 1937, p. 343 à 353).

La commedia Plautina e Terenziana. Fin de la série d'articles signalée dans notre Bibliographie de 1937, n° 83.

105. Mariani (Valerio). — *Plauto e la scena* (R. I. D., juillet 1938, p. 93 à 102).

Sur la représentation de *L'Aululaire* au théâtre antique d'Ostie.

106. Pace (Biago). — *Scelta del repertorio classico* (R. I. D., janvier 1937, p. 23 à 29).

Sur les représentations antiques au Théâtre de Syracuse. Influence d'Aristophane de Byzance dans l'édition *choisie* des

tragiques Grecs : son choix est inspiré par « l'amour du théâtre réalisé ». De là le succès que les œuvres retenues par lui obtiennent encore de nos jours.

4. XVII[e] SIÈCLE

107. Lebegue (Raymond). — *L'influence du théâtre néo-latin sur le théâtre en langue française* (C. I. S. H. 38, II, p. 470).

Voir notre *Bulletin* n° 5-6, p. 79.

108. Lebegue (R.). — *La tragédie « shakespearienne » en France au temps de Shakespeare* (R. C. C., 15 juin, 15 et 30 juillet 1937).

109. Benjamin (René). — *Molière* (R. U., I[er] août au 15 septembre 1936).

110. Jouvet (Louis). — *Molière* (T. A. M., sept. 1937, p. 686 à 699).

Avec portraits de Lucien Guitry en Tartuffe, de Coquelin aîné en Mascarille, et 2 phot. de la mise en scène de *l'Illusion*.

111. Kemp (Robert). — *A la Comédie Française : présentation nouvelle de l'École des Femmes et de la Critique* (T., 10 janvier 1938).

112. — d° — . — *La Comtesse d'Escarbagnas* (T., 14 mars 1938).

113. Raibaud (G.). — *Trois notes sur l'École des Femmes* (R. Univ., mars 1937).

114. Samazeuilh (Gustave). — *Racine et la Musique* (M. F., 1[er] novembre 1936).

115. Williams (Edwin E.). — *Athalie. The tragic cycle and the tragedy of Joas* (R. R., février 1937).

116. Pidoux de la Maduere (A.). — *Les origines doloises du Légataire Universel* (Pays Comtois, octobre-décembre 1936).

117. Taylor (C. G.). — *The Theatre and the Court at the Close of the Reign of Louis XIV* (University of North Carolina Studies in Philology, vol. XXXV, n° 1, p. 111 à 130).

5. XVIII^e^ SIÈCLE

118. Burnet (Mary Scott). — *Marc-Antoine Legrand, acteur et auteur comique* (1673-1728). Paris, Droz Bibl. des Historiens du Théâtre, n° XIV); 200 p. in-8°.

Voir *Bulletin* 1938, n° 3-4, p. 49 sq.

119. Kemp (Robert). — *Les Fausses Confidences* (T., 14 mars 1938).

120. Ortolani (Giuseppe). — *Arlecchino innamorato* (R. I. D., 15 nov. 1937, p. 334 à 342).

Arlequin sur la scène parisienne depuis l'*Arlequin poli par l'Amour* (1720) jusqu'aux *Jumeaux de Bergame* (1782).

6. XIX^e^ ET XX^e^ SIÈCLE

121. — *A century of french theatre through the temperament of nine critics* (T. A. M., août 1937).

Extraits d'articles (traduits) de Geoffroy (*Talma dans Andromaque, Lekain dans Andromaque, Talma dans Hamlet, Marivaux et Le jeu de l'amour et du hasard*) ; Jules Janin (*La dame aux camélias; Debureau*) ; Théophile Gautier (*Scribe, La calomnie, Rachel chez Judith*) ; Barbey d'Aurevilly (*Sardou, Divorçons, Mlle Karoly*) ; Paul de Saint-Victor (*Frédérick-Lemaître, Alfred de Musset*) ; Francisque Sarcey (*Becque, Les corbeaux, Coquelin*) ; Faguet (*Scribe, Victor Hugo*) ; Léon Blum (*Kistemaeckers, Sacha Guitry*). z

Portraits de Sarah-Bernhardt dans *l'Étrangère;* caricature de Mounet-Sully dans *Hamlet* (Ibels) ; six caricatures de Sarcey.

A french classic in London (*Ruy Blas*) ;
An english classic in France (*Roméo et Juliette*).

122. Kracauer (S.). — *Offenbach and the Paris of his times.* Londres, 1937.

123. *Labiche fausse gloire. — Le cas Labiche et C°* (H. d. P., 1er février et 27 avril 1938).

124. Droz-Gamon (E.). — *Sur un passage de La Nouvelle Idole* (H. L. F., avril-juin 1937, p. 270 à 272).

F. de Curel semble s'être souvenu dans cette scène d'un poème d'E. Rostand : *Les Nénuphars* (*Musardises*, 1890), et de deux passages de Villiers de l'Isle-Adam, l'un d'*Elen*, l'autre d'*Axel*.

125. Passeur (Stève). — *Louis Jouvet, l'homme inquiet* (vendredi 28 avril 1937).

126. Cezan (Claude). — *Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui.* Paris, Émile Paul, 1938.

127. Mauprey (André). — *Rapport sur l'état présent du théâtre en France* (C. I. T. 37, p. 24 à 26).

Ce rapport a donné lieu à une discussion animée, résumée à la suite.

X. THÉATRES DE PROVINCE

128. Lebegue (R.). — *Le théâtre provincial en France* (Hélicon, 1938, fasc. I, p. 141 à 150).

« Je me propose, dit notre confrère, d'esquisser une histoire du théâtre provincial en France. Cette histoire ne pourra être écrite avec certitude que lorsque nous possèderons pour chaque ville et pour chaque province des monographies de la vie dramatique, fondées sur le dépouillement des correspondances, des mémoires, des ouvrages anciens, et surtout des pièces d'archives. Comme ces travaux de détail sont encore peu nombreux, les idées que je vais émettre n'auront qu'une valeur provisoire. Puissent-elles encourager les travailleurs à faire, dans les différents pays, des recherches du même genre ! »

129. Cohen (Gustave). — *Mystères religieux et profanes en Avignon à la fin du* XIV^e^ *siècle* (Neophilologus, 1937, n° IV, p. 70 à 73).

Voir note *Bulletin* n° 5-6, p. 76.

130. Fleur (E.). — *Le Théâtre à Metz sous Louis XIV* (C. L., mars 1936).

131. Poupé (Edmond). — *Les fêtes de la paix dans le Var (20 Germinal an IX)*. Cannes, imp. Aegitna, 1938, 11 p. in-8°.

Tirage à part d'un article du *Var historique et géographique*. Ces fêtes pour la célébration de la paix de Lunéville (20 Pluviôse an VIII) comportèrent à Toulon la représentation d'un intermède au théâtre. Ces documents sur les pompes officielles sont toujours utiles à connaître.

132. Mouret-Lefage. — *Le théâtre en province* (C. I. T. 37, p. 42 à 44).

Communication toute théorique ne donnant à peu près aucun renseignement précis sur la situation actuelle des spectacles en province.

XI. THÉATRES ÉTRANGERS

2. THÉATRES DE LANGUE ALLEMANDE

133. Spaini (Alberto). — *Il Teatro Tedesco.* Milan, Trèves, 1937, 332 p. in-8°.

Deuxième édition augmentée et mise à jour.

134. Nolte (E. O.). — *Lessing's Émilia Galotti in the Light of his Hamburgische Dramaturgie* (Harvard Studies and Notes in Philology and Litteratur, vol. XIX, p. 175 à 197).

135. Henel (Heinrich). — *Realismus und Tragik in Hebbels Dramen* (P. M. L. A., vol. LIII, n° 2, p. 502 à 518).

136. Gilman (Lawrence). — *Wagner's Operas.* New-York, 1937, 268 p. in-8°.

137. Malherbe (Henry). — *Wagner révolutionnaire* (M. F., 15 janvier 1938).

138. Haggerty (Al.). — *La Légende du Tannhäuser* (M. F., 1er juin 1938).

139. Prolhomme (J. G.). — *Une source française de*

l'Anneau de Niebelung de Wagner (M. F., 15 octobre 1937).

140. Chantavoine (Jean). — *Défense de Cosima (à la veille de son centenaire)* (Mn., 10 décembre 1937).

Critique très vive, mais très documentée, de l'article consacré à Cosima Wagner, par M. A. de Monzie, dans ses *Veuves abusives.*

141. Bell (C. H.). — *Toller's « Die Maschinenstürmer »* (Monatshefte für deutschen Unterricht, Madison (Wisconsin, février 1938).

Le prologue est tiré d'un incident de la vie de Byron; la pièce elle-même doit beaucoup aux *Tisserands* de Hauptmann, et il y a aussi des emprunts, souvent presque textuels, à Georges Kaiser et à d'autres.

142. Tolle (M.). — *Arnstädter Theater im Wandel der Zeiten* (Anstardt, 1938, 61 p. in-8°.

Chronologie du théâtre d'Arnstadt depuis 1743.

143. Becker (A.). — *Ein saarpfälzisches Hoftheater vor 150 Jahren* (Der Pfälzer, 1937, p. 97 à 101).

Sur le théâtre d'amateurs du duc Christian IV de Deux-Ponts.

144. Kliewer (E.). — *A. W. Iffland, ein Wegbereiter in der Deutschen Schauspielkunst.* Berlin, Ebering, 1937, 188 p. gr. in-8°.

145. Kosch. — *Das Theater von Iffland bis Immermann* (Der Wächter, 1937, p. 147 à 161).

146. Deutsch (O. E.). — *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787-1801.* Vienne, 1937, 48 p. in-4°.

147. Maempel. — *Das Dortmunder Theater, Materialen zu eine Geschichte des Bühnenlebens.* T. 2; Dortmund, 1936, 103 p. in-8°.

Consacré à la période 1600--1837.

148. Nicolini (H. H.). — *Gr. Immermann in das Düsseldorfer Theater* (Dusseldorfer Heimatblatt, 1937, p. 232 à 249).

149. Kaiser (H.). — *Theater in Darmstadt* (Darmstädter Adreszbuch, 1937, p. 17 à 39).

Cent trente ans de théâtre (1806-1936).

150. Becker (W.). — *Theaterwesen und Schauspielertum in alter Zeit* (Magdebourg, Montagsblatt, 1937, p. 364 sq.).

« Die Theaterbetriebsgmeinschaft Magdeburg-Halle vor 100 Jahren. »

151. Hosemann. — *Berliner Theater um 1840* (Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1937).

152. Friess (H.). — *Theaterzensur, Theaterpolizei um d. Volksspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung.* Regensbourg, 1937, 350 p. in-8°.

153. Fuchs (G.). — *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende.* Munich, Callway, 1936, 263 p. in-8°.

154. Fischer (M. H.). — *Die Münchner Staatsoper seit dem Jahr 1933* (Th., novembre 1936, p. 182 à 186).

155. Hoffmann (H.). — *Drei Jahre Reichstheaterkammer* (B., 1937, p. 707 à 712).

156. Buchenberger (B.). — *Organisation, Verwaltung, Wirtschaftsbetrieb der Bayerischen Staaststheatren* (Th., novembre 1936, p. 187 à 190).

157. Luergen (B.). — *Chronik des Theaters in Altenbourg.* Leipzig, Beck, 1937, 154 p. in-8°.

158. Petersen (J.). — *Die Ensisheimer Rasserbühne; Beiträge zur Geiste und Kulturgeschichte des Oberheimlands.* Francfort-s- M., 1938, p. 112 à 139.

159 Uhlenbuth (Th.). — *Schauspiele und Opern auf dem « Kornboden » am Dom. Adeli Sandrock in Paderborn* (Die Warte, 6e année, p. 47).

Contribution à l'histoire du théâtre de Paderborn.

160. Strohm (Heinrich K.). — *Les troupes circulantes en Allemagne* (C. I. T. 37, p. 27 s., 35 sq.).

M. Strohm est Intendant Général de l'Opéra de Hambourg.

161. Walleck (Oskar). — *Les théâtres de province en Allemagne* (C. I. T. 37, p. 44 sq.).

Contient surtout des renseignements statistiques. L'auteur est Intendant général des théâtres d'État de Bavière.

162. Enzinger (M.). — *Ferd. Raimund und dei Wiener Volkstheater* (Frohes Schaffen, Vienne, 1936, 1936, p. 301 à 312).

165. Schwabe (R.). — *Das Basler Theater* (Stadt und Land, Bâle, 1937, p. 137 à 146).

164. Kummer (G.). — *Beiträge zur Geschichte des Zürcher Aktien-Theaters (1483-1890)*. Zurich, Leemann, fr., 1938.

3. THÉATRE DE LANGUE ANGLAISE

165. Browne (Martin). — *The one act play in english repertories* (T. A. M., juillet 1937, p. 528 à 532).

166. Withington (Robert). — *Excursions in English Drama*. New-York, 1938.

Petits essais de valeur inégale sur de nombreux aspects du théâtre depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours.

167. Dukes (Ashley). — *The English Scene* (T. A. M., février 1937, p. 103 à 107).

168. Praz (Mario). — *Studi e seaghi inglesi*. Florence Sansoni, 1937, VIII-346 p.

La fortune du drame élisabéthain (p. 191 à 217); le drame anglais de la Restauration et ses aspects préromantiques (p. 219 à 242).

169. Whiting (Bartlett J.). — *Proverbs in the earlier English Drama*. Cambridge (Mass.), 1938.

170. Williams (Robert D.). — *Antiquarian Interest in Elizabethan Drama before Lamb* (M. L. A., vol. LIII, n° 2, p. 434 à 444).

171. Cawley (Robert R.). — *The Voyagers and the Elisabethan Drama.* New-York, 1938.

172. Tannenbaum (Samuel A.). — *Christopher Marlowe : a concise Bibliography.* New-York, 1937, 96 p. in-8°.

173. Bakeless (John). — *Chrisopher Marlowe : the Man and his Time.* New-York, 1937, 404 p. in-8°.

174. Eccles (Mark). — *Christopher Marlowe in London.* Cambridge (Mass.), 1938.

175. Morhardt (Mathias). — *A la recherche de William Shakespeare* (M. F., 15 mai 1937, p. 75 à 96).

« Les deux chapitres qu'on va lire, *Le mystérieux in-folio de 1623* et *Les sources de la Tempête* continuent la série des études que nous avons précédemment données dans le *Mercure de France* des 15 avril 1935 et 15 juillet 1936 sur : *L'identification de Malvolio, Le témoignage de la reine Élisabeth, La jeunesse du « Stradforsien » et William Shakespeare à Nérac.* »

L'auteur est, comme M. Abel Lefranc, persuadé que William Shakespeare n'est qu'un pseudonyme.

176. Clark (Eva J.). — *The man who was Shakespeare.* New-York, 1397, 319 p. in-8°.

Encore un effort pour prouver que Shakespeare était en réalité Edward de Vere, Earl of Oxford.

177. Hobson (Leslie). — *I, William Shakespeare, do appoint Thomas Russell Esquire.* Londres et New-York, 1938.

Beaucoup de renseignements neufs et intéressants sur l'exécuteur testamentaire voisin et ami de Shakespeare.

178. Block (Mathew. W.) et Schaaber (Mathias A.). — *Shakespeare's Seventeenth Century Editors*. New-York, 1937, 420 p. in-8°.

179. Shakespeare. — *Henry the Fourth*, Part I; p. p. S. B. Hemingway. Philadelphie, 1936, 554 p. in-8°.

Nouveau volume de la célèbre édition variorum.

180. Walker (Albert L.). — *Convention in Shakespeare's Description of Emotions* (Ph. Q., vol. XVII, n° 1, p. 26 à 67).

181. Messiaen (Pierre). — *Les chansons dans la comédie de Shakespeare* (V. I., 25 septembre 1937).

182. Cazamian (Louis). — *Humor in Hamlet* (Rice Institute Pamphlet, Houston, Texas, juillet 1937).

183. Schücking (L. L.). — *The Meaning of Hamlet* (trad. de l'allemand par G. Rawson). New-York et Londres, 1937, 190 p. in-12.

184. Baldensperger (Ferdinand). — *Othello* (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, vol. XXX).

185. Raysor (Thomas M.). — *Intervals of Time and their Effect on the dramatic Value of Shakespeare's Tragedies* (Journal of English and Germanic Philology, vol. XXXVII, n° 1, p. 21 à 47).

186. Pascal (R.). — *Shakespeare Criticism in Germany*. New-York et Londres, 1937, 199 p. in-12.

187. Ritter (E.). — *Die Dramaturgie der Zyklenaufführungen von Shakespeares Königsdramen in Deutschland*, 1937, 52 p. gr. in-8°.

188. Harbage (Alfred). — *The Authorship of the dramatic « Arcadia »* (Modern Philology, vol. XXXV, n° 3, p. 233 à 237).

189. Nicoll (Allardyce). — *Stuart Masques and the Renaissance Stage*. New-York, 1938, 224 p. in-4°).

L'étude la plus complète, au point de vue technique, de ces pièces, qui étaient représentées, en particulier, dans les demeures seigneuriales. Nombreuses illustrations, la plupart publiées pour la première fois.

190. Parker (William R.). — *Milton's Debt to Greek Tragedy in « Samson Agonistes »*. Baltimore, 1937, 260 p. in-8°.

191. Katscher (Léopold). — *Ein berühmter englischer Dramatiker; zum 300 Geburtstag Ben Jonsons, 6 Aug. 1937*). (T. L., octobre 1937).

192. Praz (Mario). — *L'Italia di Ben Jonson* (R. I. D., 15 nov. 1937, p. 257 à 271).

Avec de nombreux renvois à des travaux antérieurs.

193. Hartsook (Mildred E.). — *Dryden's Plays : a Study in Ideas*. Princeton (New Jersey), 1937.

194. Green (Clarence C.). — *The neo-classic Theory of Tragedy in England during the eighteenth Century*. Cambridge (Mass.), 1938.

195. Draper (John W.). — *The Theory of the Comic in eighteenth Century England* (Journal of English and Germanic Philology, vol. XXXVII, n° 2, p. 207 à 223).

196. Stein (Élisabeth P.). — *David Garrick, Dramatist*. New-York, 1938, 315 p. in-8°.

197. Gagly (Edmond M.). — *Ballad Opera*. Washington, 1938.

On désigne sous ce nom des œuvres assez nombreuses au xviii[e] siècle et dont le *Beggars Opera* (L'Opéra de Quat'Sous) est le type.

200. Boas (Frederick C.). — *From Richardson to Pinero*. New-York, 1938.

Charmants essais sur divers aspects du théâtre anglais.

201. Ray (James A.). — *J. M. Barrie ; an Appreciation*. New-York, 1938.

202. O'Dell (Georges C.). — *Annals of the New-York Stage*, T. 9. New-York, 1937, 742 p. in-4°.

Avec le 9[e] volume de cet ouvrage magistral, l'auteur arrive à l'année 1875.

4. THÉATRES DE LANGUE ESPAGNOLE

203. Gregor (J.). — *Das Spanische Welttheater*, Vienne, Reichner, 1937.

204. Wichersham-Crawford (J. P.). — *Spanish Dra-*

ma before Lope de Vega. Philadelphie, Univ. of Pensylvania Press, 1937.

Nouvelle édition revue et augmentée en 1938.

205. Allison (Tempe E.). — *The Vice in Early Spanish Drama* (Speculum, vol. XII, p. 104 à 109).

206. Spencer (F. E.) et Schevill (R.) — *The dramatic Works of Luis Velez de Guevara, their Plots, Sources and Bibliography*. Berkeley (Californie), 1937, 387 p. in-8°.

207. Garry (Sister M. Francis de Sales). — *The allegorical and metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderin*. Washington, D. C., 1937, 157 p. in-8°.

208. Shoemaker (William H.). — *Fernando de Basurto's lost Play on the Martyrdom of Santa Engracia* (Hispanic Rewiew, vol. VI, n° 1, p. 35 à 45).

209. Fuchs (W.). — *Revolutionäres Theater in Spanien* (T. d. W., 1er déc. 1937, p. 592 à 595).

210 Aub (Max). — *Le théâtre en Espagne républicaine* (C. I. T. 37, p. 51 à 53).

Résumé de la vie théâtrale en Espagne depuis 1931 et depuis l'insurrection franquiste.

211. Bergamin (José). — *Le théâtre et l'âme espagnole* (C. I. T., 37, p. 53 sq.).

212. Berro (H. V.). — *Dramatic Litterature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the*

XVIII th. century (B. Hispanique, juillet-septembre 1937).

213. Pedroza (Paul). — *Le théâtre brésilien* (C. I. T. 37, p. 100 à 104).

La vie théâtrale a commencé au Brésil dès le xvi[e] siècle, grâce aux *Mystères* représentés par les Jésuites. Le premier théâtre de Rio de Janeiro fut construit en 1767; mais c'est en 1838 seulement qu'une troupe brésilienne joua un drame brésilien. En 1909 fut inauguré le nouveau théâtre de Rio.

La littérature dramatique brésilienne est mal connue en France; aussi reproduisons-nous avec empressement l'information qui termine le rapport de M. Pedroza :

« J'ai proposé à la Commission du Théâtre la création d'un prix annuel pour la meilleure traduction de pièces brésiliennes jouées à Paris. Ce prix pourra s'étendre plus tard à d'autres nations. La réciprocité serait désirable. »

6. THÉATRE HONGROIS

214. Szent-Ivanyi (B. v.). — *Das 100 jährige ungarnational Theater* (*Ungar Jbb.*, décembre 1937, p. 317 sq.).

7. THÉATRE ITALIEN

215. Amico (Sylvio d'). — *I Teatro Italiano*. Milan, Trèves, 1937, 345 p. in-8°.

Deuxième édition augmentée et mise à jour.

216. Toschi (Paolo). — *Alle sorgenti della drammatica Italiana* (R. I. D., janvier 1937, p. 30 à 44).

Explication « unitaire » des origines du théâtre italien : il sort entièrement du culte, non seulement dans sa forme sérieuse, mais même sous ses formes burlesques.

217. Inguanez (D. Mauro). — *Un dramma della Passione del Secolo XII.* (Miscellanea Cassinese, n° 12). Badia di Montecassino, 1936.

218. Sanesi (Ireneo). — *La Commedia* (*Storia dei generi litterari italiani*, vol. II). Milan, 1936.

219. Russo (Luigi). — *Il teatro minore di Machiavelli* (R. I. D., 16 nov. 1937, p. 298 à 307).

Il successo della *Mandragola* e la composizione della *Clizia*. — L'ispirazione della *Clizia*. — Il gusto amaro del lubrico e del grotesco. — L'imitazione umanistica di Plauti e di Terenzio.

220. *L'Arte Drammatica e mimetica del Machiavelli* (R. I. D., 15 janvier 1938, p. 61 à 86).

221. *La Calandria del Bibiena* (R. I. D., juillet 1938, p. 14 à 46).

221. Manzi (Alberto). — *Nascita del « carattere » di Meneghino* (R. I. D., mars 1937, p. 211 à 227).

Meneghino est une déformation populaire lombarde de Domenico. Ce nom (avec quelques variantes) désigne un type de valet, qu'on rencontre déjà dans l'Aristote et Ruzzante; c'est un lombard un peu nigaud, un peu poltron, mais sensé et dévoué. On le retrouve jusqu'au premier tiers du XIX^e^ siècle au moins.

222. Lovarini (Emilio). — *La « Betia » del Ruzzante* (R. I. D., 15 nov. 1937, p. 317 à 334).

Cette comédie a été récemment découverte par l'auteur de l'article dans un mss. provenant des archives Grimani-Morosini, et peut-être de la bibliothèque Foscarini. Diverses allusions historiques de la pièce et du prologue permettent de la dater à peu près de 1524.

223. Curiel (Carlo). — *Il teatro S. Pietro di Triesta* Archetipografia di Milano, 1937, 546 p.

Histoire du théâtre de Trieste, de sa fondation à sa démolition (1690-1822).

224. Goldoni (Carlo). — *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani. Milan, Mondadori, 1935-36.

1er Vol. 1182 p.; 2e Vol. 1350 p.; cette édition, en cours de publication, veut être plus complète et plus correcte que les éditions, toutes insuffisantes, du XVIIIe siècle, et d'un prix plus abordable que la luxueuse édition de Venise, commencée en 1907 et non encore terminée.

225. Amba (Lucio d'). — *L'aurore delle ducento commedie* (Carlo Goldoni). Bologne, Zanichelli, 1936, 300 p. in-16.

226. Rho (Edmondo). — *La missione teatrale di Carlo Goldoni*. Bari, Laterza, 1936.

227. Ortolani (Giuseppe). — *Intorno alla « Putta onorata » del Goldoni* (R. I. D., janvier 1937, p. 45 à 55).

228. Mazzoni (Guido). — « *La Scuola di ballo* », *commedia di Carlo Goldoni* (R. I. D., mai 1937, p. 237 à 276).

Comédie écrite en terze rime; contrairement à ce qu'affirment certains éditeurs, elle fut représentée à Venise, au Théâtre San Luca, le 23 octobre 1759, et tomba.

229. Vlargiu (Vincenzo). — *L'Antigone di Sofocle e di Vittorio Alfieri*. Ferrare, 1935, 242 p. in-8°.

230. Fiocco (Achille). — *Giacosa, Mirbeau e una commedia di Ludovico Muratori* (R. I. D., mars 1937, p. 253 à 256).

La comédie de Giacosa, *Il piu forte*, qu'on prétend inspirée de celle de Mirbeau, *Les Affaires sont les Affaires* (1903), se rapprocherait bien plus d'une pièce, « jadis acclamée, aujourd'hui oubliée », de Ludovico Muratori : *I figli dell'arrichito* (1864).

231. Spaini (Alberto). — *Il teatro di Bontempelli* (R. I. D., mars 1937, p. 129 à 143).

Avec une bibliographie de la production dramatique de Maxime Bontempelli, qui s'échelonne de 1916 à 1935.

232. Musti (Manlio lo Vecchio). — *Bibliografia di Pirandello*. Milan, Mondadori, 150 p.

233. Starkie (Walter). — *Pirandello*. Londres, John Murray, 1937.

234. Tonelli (Luigi). — *Il teatro di Luigi Pirandello* (R. I. D., janvier 1937, p. 5 à 22).

Avec une liste d'ouvrages critiques sur l'œuvre de Pirandello, principalement au point de vue théâtral.

Pirandello est venu relativement tard au théâtre. Quel rapport unit son œuvre de conteur à son œuvre dramatique ? M. Tonelli résume l'une et l'autre en insistant surtout sur

la seconde; il rend justice à un art profondément sincère, mais le considère plutôt comme une fin que comme un renouveau. « La dernière expérience Pirandellienne... était nécessaire pour épuiser à fond l'héritage romantique décadent, et retourner à une pleine conquête des valeurs absolues... de même qu'était nécessaire la dernière expérience idéaliste dans le domaine de la philosophie. »

235. Antonelli (Luigi). — *Maschera nuda di Pirandello.* Rome, Vettorini, 1937, 131 p.

236. Damiani (Enrico). — *Il senso del teatro Pirandelliano.* Éditions de la *Revue Italo-Bulgare*, 1937, 59 p.

237. Mignosi (Pietro). — *Il segreto di Pirandello.* Milan, Tradizionz editrice, 1937, 177 p.

238. Schlosser (R.). — *Italienisch Freilichttheater* (B., 1937, p. 417 à 419).

239. Reinboth (G.). — *Das Massentheater und seine Möglichkeiten in Italien* (B., 1937, p. 425 sq.).

240. Migliore (Benedetto). — *Angelo Musco, attore Siciliano* (R. I. D., 15 nov. 1937, p. 272 à 297).

Étude sur un célèbre comique sicilien, récemment disparu et qui fut le rival de Petrolini.

8. THÉATRE POLONAIS

241. Lorentowitz (Irène). — *Le théâtre en Pologne* (C. I. T. 37, p. 70 sq.).

Exposé sommaire de son état et de ses tendances actuelles.

9. THÉATRE ROUMAIN

242. Filotti (Marie). — *La saison théâtrale en Roumanie à l'égard de la production des autres nations.*

Pendant la saison 36/37, on a donné à Bucarest 19 pièces roumaines contre 31 pièces étrangères. Pour l'ensemble des théâtres roumains, « l'importation dramatique » a été de 39 pièces dont 16 françaises.

10. THÉATRE RUSSE

243. Lo Gatto (Ettore). — *Il teatro Russo.* Milan, Treves (Collection critique de *Scenario : il Teatro del novecento*) 1937.

11. THÉATRES SCANDINAVES ET BALTES

244. Lugne-Poe. — *Ibsen* (Revue des Conférences Françaises en Orient, Le Caire, 1er octobre 1937).

245. — *Henrik Ibsen;* edited by Angel Flores, New-York, 1938.

Recueil d'essais de divers critiques, étudiant l'œuvre d'Ibsen au point de vue marxiste.

13. THÉATRES YOUGO-SLAVE ET BALKANIQUES

246. Balabanov (N. T.). — *Vom bulgarischen Theater* (Slavische Rundschau, 1937, p. 104 à 106).

14. THÉATRES D'EXTRÊME-ORIENT

247. Aung (Maung Htin). — *Burmese Drama.* Londres et New-York, 1938.

Étude sur le théâtre en Birmanie.

248. Lee You Ya Oui. — *Le théâtre classique en Chine et en France, d'après l'Orphelin de la Chine et l'Orphelin de la famille Tchao.* Paris, Presses modernes, 1937.

249. Piper (Maria). — *Das Japanische Theater; ein Spiegel des Volkes.* Francfort s/M., Societäts Verlag, 1937, 285 p. in-8°.

250. Matsudaira. — *Les fêtes saisonnières au Japon (province de Mikawa).* Paris, Maisonneuve, 1936, 176 p.

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

251. Purdie (Edna). — *Some Adventures of Pamela on the continental Stage* (Mélanges Friedler, Oxford, 1938).

252. Pascal (R.). — *Shakespeare in Germany* (1740-1815). Cambridge, University Press, 1937.

253. Muhlbach (E.). — *Statistischer Ueberblick über die Aufführung Shakespearischer Werke auf die Deutsche und einigen auslandsdeutschen Bühnen* 1936. (*Shakespeare Jahrbuch* 1937, p. 224 à 228).

254. Brophy (J.). — *François Molnar et le Théâtre Anglais* (Nouv. Revue de Hongrie, novembre 1937).

255. Praz (Mario). — *Come Shakespeare è letto in Italia* (R. I. D., juillet 1938, p. 71 à 92).

256. Bruggemann (F.). — *Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in den sechziger und siebziger jahren*. Leipzig, Reklam, 1937, 306 p. in-8°.

257. Dukes (Ashley). — *French Drama and English Stage* (T. A. M., sept. 1937, p. 681 à 687).

258. Walton (Thomas). — *J. M. Barrie and the French Theatre* (M. Ls., décembre 1937).

Peter Pan (joué en anglais au Vaudeville en 1908) : *L'Admirable Crichton* (Théâtre Antoine, 1909) ; *La Vieille Maman* (Comédie Française, 1937) ; *12* (Comédie Française, 1937). Note (Comédie Française, 1937) ; *ç 12* (Comédie Française, 1937). Note sur la représentation du *Crocodile* de Sardou (Porte Saint-Martin, 21 décembre 1886).

259. Radulescu (I. H.). — *Les intermédiaires de Shakespeare en Roumanie* (R. L. C.; avril-juin 1938, p. 252 à 271).

Jules Cesar, en 1844; *Othello, Romeo et Juliette*, en 1848; *Macbeth*, en 1850, furent connus du public roumain par l'intermédiaire de la traduction de Letourneur. Ces adaptations roumaines étaient médiocres; elles ne manquaient pas de contre-sens, dus à une connaissance superficielle du français. En 1855, *Hamlet* fut traduit... de *l'Hamlet* en vers d'Alexandre Dumas et Paul Meurice.

260. Avery (E.). — *Foreign performers in the London Theaters in the early XVIII th. century* (Ph. Q., avril 1937).

1. Wilcox (John). — *The relation of Molière to Restoration Comedy*, New-York, Columbia University Press, 1938, IX, 240 p. In-octavo.

La question des influences de Molière sur la comédie de la stauration reste fort discutée; les uns la rencontrent partout, les autres la nieraient volontiers.

Le Professeur Wilcox a essayé d'établir une méthode permettant un jugement objectif. Il a étudié et discuté cette influence, notamment chez Sir George Etheredge, William Wycherly, John Dryden, Thomas Shadwell, Congreve, Vanbrugh Farquar.

2. Fransen (Jean). — *Le théâtre français en Hollande pendant la domination française et ses rapports avec la société hollandaise* (1795-1815) (C. I. S. H. 38, II, p. 488 à 490).

Avec bibliographie. Voir notre *Bulletin* n° 5-6, p. 79.

3. Szabzer (H.). — *Alexandre Dumas fils dans la littérature et sur la scène hongroises*. Budapest, 1937.

4. Leonard Irving A.. — *An early Peruvian Adaptation of Corneille's Rodogune* (H. R., vol. V, p. 172 à 176).

Rodogune fut probablement représentée à Lima entre 1700 1725.

5. Flasdieck (H. M.). — *Harlekin Germanischer Mythos in Romanischer Wandlung*. Halle, Niemeyer, 1937, 112 p. gr. in-8°.

6. Milleker (F.). — *Geschichte des deutschen*

Theaters im Banat. Wrschatz, Kirchner, 1936, 66 p. in-8°.

Le banat de Temesvar a connu un théâtre allemand florissant dès le XVIII[e] siècle.

267. Heydet (X.). — *Richard Wagner and Bernard Shaw* (R. E. L. V., 1937).

268. Porto (L. da). — *Novella di Giuletta e Romeo*, ed. p. A. Ricklin. Strasbourg, Bibliothéca Romanica, 1936.

269. Knoller (F.). — *Das Spanische Drama und die Deutsche Bühne* (*Deutsche Volkstum*, février 1938, p. 77 à 80).

270. Orsini (Napoleone). — *Studi sul Rinascimento italiano in Inghilterra.* Florence, Sansoni, 1937, VIII-141 p.

Recueil d'essais dont le second est consacré à la fortune théâtrale en Angleterre de la nouvelle de *Ghismonda* (Boccace, *Décam.* VI 1).

271. Salzer (Elisabeta Carlotta). — *Teatro italiano in Vienna barocca* (R. I. D., juillet 1938, p. 47 à 70).

Traduction italienne de Luciano Cavalcoli. — Étude sur le librettiste Nicolo Minato, qui vécut à Vienne de 1669 à 1698 et n'y composa pas moins de 178 livrets.

272. Lauzzi (F.). — *I comici dell'arte e la musica italiana in Francia* (Romana, août-septembre 1937).

273. Coester (Alfred). — *Influences of the lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic movement* (H. R., vol. VI, n° 1, p. 10 à 20).

274. Nolva (Z.). — *Tragédie italienne et française au* XVI^e *siècle* (Revue Études Italiennes, juillet-septembre 1937).

275. Adam (A.). — *Le Prince déguisé, de Scudéry, et l'Adone, de Marini* (Rev. Hist. et Phil., Lille, 15 janvier 1937).

276. Andersen (Annette). — *Ibsen in America* (Scandinavian Studies and Notes, vol. XIV, p. 63 à 109, 115 à 155).

Bibliographie d'articles de journaux et revues, parus de 1882 à 1936.

277. Blanchart (Paul). — *Le théâtre étranger à Paris en 1936/37* (C. I. T. 37, p. 72 à 75).

D'un pointage fait en lisant ce rapport, il semble résulter qu'il aurait été joué, pendant cette saison, 27 pièces étrangères : 11 anglaises, 6 espagnoles, 5 russes, 3 italiennes, 1 roumaine et 1 allemande (*Faust*).

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

278. Beaumont (Cyril-W.). — *Puppets and the Puppet stage*. Londres, The Studio, n° spécial d'hiver. 144 p. in-4°.

Origine et développement de la marionnette; caractères traditionnels des personnages. Anatomie de la marionnette; ma-

rionnettes à fil, à tringles, à gaine; ombres chinoises; scènes pour marionnettes. La marionnette d'aujourd'hui; nouveaux usages de la marionnette, dans l'éducation, la publicité, le film et la télévision.

110 pages de magnifiques illustrations documentaires sur la construction et le maniement de la marionnette, sur les spectacles aux États-Unis, au Canada, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en U. R. S. S. et en Suisse.

Ce bel album confirmera sans doute plus d'un lecteur dans la conviction que la haute qualité artistique de la marionnette c'est son irréalité même, qui lui permet d'atteindre au burlesque le plus énorme comme à la plus poétique fantaisie. C'est dans ce domaine surtout qu'on aperçoit la vanité et le danger du réalisme au théâtre.

279. Chesse (Ralph). — *Marionnette manipulation* (T. A. M., juillet 1937, p. 551 sq.).

Avec 6 reproductions de dessins pour San-Francisco federal marionnette theatre.

280. Dondo (Mathurin). — *Réflexions sur le théâtre des Marionnettes* (French Rewiew, vol. XI, n° 5, p. 372 à 377).

281. Baty (Gaston). — *La grande parade des marionnettes* (Illustration, 15 janvier 1938).

Notes sur les spectacles de marionnettes donnés au Théâtre d'Essai de la classe 70 pendant l'Exposition de 1937.

282. Rau (F.). — *Oper und Puppenbühne* (Das Bayernland, 1937, p. 107 à 120).

283. Zenz (R.). — *Puppenspiele unsere Zeit* (Das Bayernland, 1937, p. 121 à 124.

284. Thalmann (M.). — *Weltanschauung im Puppenspiel vom Doktor Faust* (M. L. A., 1937).

285. *Le Théâtre du Luxembourg et Brioché; Raoul Ponchon et les marionnettes; le décret du 26 novembre 1865 et les marionnettes* (M. F. échos, 1er et 15 février, 1er mars 1938).

286. Netzle (H.). — *Die letzten Puppenspieler* (V. D. V., 1937, p. 78 à 80).

287. Niggemann. — *Vom Kapper, Kargöz und dieser ganzen Sippschaft* (D. V., 1937, p. 67 à 71).

288. Kiesgen (L.). — *Vom Kölner Hännesgen* (D. V., 1937, p. 87 sq.).

289. Knacker (G.). — *Hohnsteiner Handpuppenspiel* (D. V., 1937, p. 82 sq.).

Sur un théâtre de marionnettes national-socialistes.

290. *Berufene und Unberufene Puppenspieler* (ibid. p. 73 à 78).

291. Kaimis Giulio. — *Karghiozi* ou *La Comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres.* Athènes Hellenikès Technès, 1936.

XIV. DANSE

292. Schrefan (Werner). — *Manuel de la Danse.* Paris, Malfère, 1938, 221 p. in-8°.

Avec 79 gravures documentaires. Édition française, revue, corrigée et augmentée d'un manuel allemand paru en 1928.

L'ouvrage comprend une partie théorique : histoire et esthétique de la danse; et une partie pratique : enseignement de la danse, technique des représentations et des tournées. Quatre appendices confiés à des spécialistes, traitent du maquillage (A. Bitterlin); du massages (Ilse van Son); de l'hygiène du danseur et, surtout, de la danseuse (Dr Bellin du Coteau); de la législation professionnelle (Me Marcelle Kraemer-Bach, du barreau de Paris).

La première partie nous intéresse directement, puisqu'elle donne un « Abrégé » de l'histoire de la danse (environ 80 p.); abrégé un peu sommaire pour les époques anciennes, mais précieux pour l'époque actuelle : plus de 50 pages sont consacrées au xxe siècle.

Quant à la partie technique, il ne nous appartient pas d'en parler. On voit bien, sans être du métier, que c'est là seulement un précis, un recueil élémentaire de conseils techniques, et moraux, qui s'adressent surtout aux jeunes. Mais il est bon que l'historien lise également ces pages : on ne peut pas étudier convenablement l'histoire d'un art sans connaître, au moins dans les grandes lignes, les questions d'ordre matériel ou social que sa pratique soulève.

294. Beaumont (Cyril W.). — *Complete Book of Ballets*. Londres, Putnam, 1937, 1.100 p. in-8°; 185 pl. Documentaires.

Voir *Bulletin*, n° 3-4, p.

295. Beaumont (Cyril W.). — *Design for the Ballet* (Londres, The Studio, numéro spécial, hiver 1937, 152 p. in-4°.

Recueil de 303 reproductions en noir et 16 h. t. en coul- concernant le ballet moderne. Trois index (des dessinateurs, des ballets, des troupes, compositeurs et chorégraphes). Introduction historique (en anglais) :

Le dessin de décors et de costumes dans le ballet russe impérial. Forces nouvelles dans la décoration scénique vers 1890.

fluence de Mamontov; Wolkonsky et eliakovsky. Diaghiley Paris (1906-1919); l'œuvre de Benois, Bakst, Rochrich et s Russes; 1917 et les modernistes Français.

Les Ballets Suédois de Rolf de Maré; essais de Léger, Anée Parr et Piccabia. Représentation des Ballets Russes de l. de Basilet, les Ballets de Monte-Carlo de René Blum. Le allet Soviétique. Le Ballet à l'Opéra de Paris. Le Ballet Jooss. anemark, Tchécoslovaquie, Italie, les États-Unis : Adol e Bolm, Michel Fokine, etc...; le Ballet Américain. Dessiteurs anglais. La Société Camargo. The Vic-Wells Ballet, a troupe Markova-Dolin.

La mise en scène dans ses rapports avec le ballet. Signication du costume et considération régissant le dessin de costumes.

Les possibilités actuelles du dessin de ballet.

296. Joiner (Betty). — *A Portfolio of Dancers and Dancing* (T. A. M., janvier 1937, p. 67 à 74).

Recueil de dessins notant de curieuses attitudes de danseurs (Groupes de Martha Graham, Charles Weidmann, Hanya Holm, ballets russes, etc...).

297. Lifar (Serge). — *La Danse; les grands courants de la danse académique*. Paris, Denoel, 1938, 350 p. in-8°.

Avec 36 clichés dans le texte et hors-texte. Index des noms t des œuvres.

Considérations générales sur la nature de la danse. — Le allet académique du XVII^e^ au XIX^e^ siècle. — Le ballet nouveau u XX^e^ siècle. — Chronologie et folklore.

En appendice : Souvenirs autobiographiques et lettre inéite d'Adam à Saint-Georges au lendemain de la première de *iselle* (29 juin 1841).

298. Valois (Ninette de). — *Invitation to the Dance*. New-York, 1938, 303 p. in-8°.

299. Litterscheid (R.). — *Um die Ewigkeitswerte unserer Tanzkunst* (M., 30 avril 1938, p. 217 à 221).

300. Bottger (E.). — *Wie ein Bühnentanz ansteht* (B., 1937, p. 534 sq.).

301. Enters (Angna). — *First Person Plural*. New-York, 1937, 366 p. in-8°.

Précieux commentaires sur la pantomime, par une danseuse qui a porté cet art à la perfection.

302. Tolman (Beth) et Page (Ralph). — *The Country Dance Book*. New-York, 1937, 192 p. in-12.

303. Sachs (Curt). — *World History of the Dance*. New-York et Londres, 1938, 469 p. in-4°

304. Wells (Mitchell). — *Effects in eighteenth Century Pantomine* (P. Q., vol. XVII, n° 1, p. 67 à 81).

305. Kjaergaad (H.). — *Zur Geschichte der pantomimischen Harlekinade* (T. d. W., 1er déc. 1937, p. 582 à 591).

306. Horst (Louis). — *Pre-classic Dance Forms*. New-York, 1938.

307. *Marta Graham*, Los Angeles, Merle Armitage, 1937.

Articles de nombreux critiques éminents sur cette célèbre danseuse.

308. Szamba (Eduard). — *Neue Ballette in Paris* (T. I., février 1938, p. 7).

La troupe de Boris Romanoff à l'Opéra; Ballets de France; Ballets Polonais; Ballets de la Jeunesse.

310. Blanchart (Paul). — *Le Théâtre pour la jeunesse* (C. I. T., 37, p. 36 à 38).

Suivi d'une importante intervention de M. Pierre Humble, fondateur du Théâtre du Petit Monde.

311. Herterich (Franz). — *Le théâtre pour la jeunesse en Autriche* (C. I. T., 37, p. 39 sq.).

Fournira un point de comparaison précieux pour l'appréciation de documents postérieurs à l'Anschluss.

De la discussion qui a suivi cette communication, sans d'ailleurs s'y rapporter beaucoup, il ressort que les congressistes français ignoraient totalement l'existence des *trois* groupes de théâtre universitaire de notre Sorbonne.

312. Jeandet (Yette). — *Les fervents du théâtre à la Sorbonne* (H. d. P., 27 avril 1938).

A propos du cinquième anniversaire de la représentation du *Miracle de Théophile* et de la fondation du groupe des Théophiliens (7 mai 1933).

313. *Réflexions pour un théâtre d'étudiants* (R. J., 15 septembre 1937).

314. Tellimat (Zahi). — *Théâtre universitaire, théâtre de la jeunesse égyptienne* (C. I. T. 37, p. 41 sq.).

Renseignement précis sur l'organisation matérielle; l'auteur de cette communication est Inspecteur général du théâtre.

315. Mc Cabe (William H.). — *Music and dance on a 17th Century College Stage* (M. Q., juillet 1938, p. 313 à 322).

316. — *Notes on the Saint-Omer's College Theatre* (Ph. Q., juillet 1938, p. 313 à 322).

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*).

ADAM (A.), 275.
ALEXYS (M.), 18.
Alfieri, 229.
ALLEVY (M. A.), 53.
ALLISON (T. E), 205.
Altenbourg, 157.
AMBA (L. d'), 225.
AMICO (S. d'), 30, 83, 215.
ANTHONY (R.), 20.
ANTONELLI (L.), 235.
ANACKER (G.), 279, 280.
ANDERSEN (A,), 276.
Aoste, 46.
Aristophane, 103.
Arlequin, 265, 316.
ARTINIAN (A.), 77.
Athènes, 40.
AUNG (M. H.), 247.
AUB (M.), 210.
AURIANT, 87.
AVERY (E.), 260.

BAKELESS (J.), 173.
BALABANOV (N. T.), 246.
BALDENSPERGER (F.), 184.
Bâle, 163.
Barrie, 201, 258.
Basté (C.), 80.
BASTÉ (J.), 79.
BATY (G.), 281.
Bavière, 152, 156.
Beaumarchais, 76.
BEAUMONT (C. W.), 278, 294, 295.
BECKER (A.), 143.
BECKER (W.), 150.
Becque, 121.
BELL (C. R.), 141.
BELLIN DU COTEAU (D.), 292.
BENJAMIN (R.), 109.
Ben Jonson, 192.
BERGAMIN (J.), 211.
BERKEFELD (W.), 9.
Berlin, 47, 151.
BERNSTEIN (A.), 4.
BERRO (H. V.), 212.
BIGNONNE (E.), 102.
BITTERLIN (A.), 292.
Bizet (G.), 5.
BLANCHART (P.), 277, 310,
BLOCK (M. W.), 178.
BLUMENTHAL, 101.
BOAS (F. C.), 200.
Bontempelli, 230.
BORRIES (H. G. v.), 58.
BOTTGER (E.), 300.
Bouffons (*Querelle des*), 75.
BREMOND-PHILBEE, 36.
Brioché, 289.
BROFY (J.), 254.
BROWN (M.), 105.
BRUGGMANN (F.), 256.

ACHENBERGER (B.), 156.
ALL (H.), 98,
AURNET (M. S,), 118.

BIMIS (G.), 291.
Calderon, 207.
CAPUTO (G.), 45.
CARRINGTON-LANCASTER (H.), 16, 70.
CASTE (L.), 71.
CAWLEY (R. R.), 171.
CAZAMIAN (L.), 182.
CEZAN (C.), 126.
CHANCEREL (L.), 21, 64.
CHANTAVOINE (J.), 140.
CHARLIER (G.), 97.
CHESSE (R.), 279.
CLARK (E. J.), 176.
COESTER (A.), 278.
COHEN (G.), 129.
Cologne, 288.
COPEAU (J.), 10.
COPPOLA (G.), 103.
Coquelin, 121.
Corneille, 264.
Curel (F. de), 124.
CURIEL (C.), 223.

DAMIANI (E.), 236.
Darmstadt, 149.
Debureau, 121.
DESARTHIS (R.), 90.
DEUTSCH (O. E.), 146.
Deux-Ponts, 143.
DICKINSON (T. A.), 11.
DONDO (M.), 280.
DOERING (J. F.), 14.
Dortmund, 147.
DRAPER (J. W.), 195.
DREW (E.), 12.
DROUGARD (E.), 124
DRUMMOND (A.), 25.
DUKES (A.), 167, 257.
Dumas fils, 121, 263.
Dumas père, 77.
Duse (E.), 81, 82.
Dusseldorf, 148.

ECCLES (M.), 174.
Enisheim, 158.
ENTERS (A.), 304.
ENZINGER (M.), 162.
Eschyle, 100.
EUSTIN (M.), 100.

FECHTER, 15.
FIESCHTER (E.), 40.
FILLON (A.), 84.
FILOTTI (M.), 242.
FIOCCO (A.), 230.
FISCHER (M.-H.), 154.
FLEMMING (W.), 56.
FLESDIECK (H. M.), 265.
FLEUR (E.), 130.
Florence, 62.
FRANSEN (J.), 262.
Frédérick-Lemaitre, 121.
Frégoli, 83.
FUCHS (G.), 153.
FUCHS (W.), 209.
FUESS (H.), 152.

GAGLY (E.-M.), 197.
GELDER (R.), 60.
GERMAIN (J.), 17.
GIGNOUX (H.), 54.
GILMAN (L.), 136.
Goldoni, 224 à 228
GRAFF (S.), 13.
Graham (M.), 307.
GREEN (C. S.), 194.
GREGOR (J.), 41, 51, 203.
GUEULLETTE (J. E.), 74, 85.
GUEULLETTE (T. S.), 85.
Gueullette (T. S.), 74.
Guevara. Voir Veler de.
Guitry (S.), 121.

Haffter (R.), 28.
Haggerty (A.), 138.
Hamilton (E.), 16.
Hankiss (J.), 22.
Harbage (A.), 2, 188.
Hartsoek (M. E.), 193.
Hebbel, 135.
Henel (H.), 135.
Hepp (F.), 38.
Herterich (F.), 27, 311.
Heydet (X.), 267.
Hodson (L.), 177.
Hoffmann (H.), 155.
Horst (L.), 306.
Hosemann, 151.
Hudrich (W.), 26.
Hugo (*V.*), 121.
Hurot (K. D.), 35, 39.

Ibsen, 244, 245, 276.
Iffland, 144, 145.
Immermann, 145, 148.
Inguanez (D. M.), 247.

Jeandet (Y.), 312, 313.
Johnson (M. L.), 76.
Joiner (B.), 296.
Jouvet (L.), 110.
Jouvet (L.), 125, 126.

Kainz (J.), 80.
Kaiser (N.), 149.
Karoly, 121.
Katscher (L.), 191.
Kelch (W.), 3.
Kelly (M.), 52.
Kemp (R.), 111, 112, 119.
Kenyon (K. M.), 43.
Kiesgen (L.), 288
Kistemaekers, 1[illegible]
Kjaergaad (H.), 305.
Kliewer (E.), 144.
Knoller (F.), [illegible].
Knudsen (H.), 8

Koerner, 24.
Kohler (P.), 23.
Kosch, 145.
Kracauer (S.), 122.
Kraemer-Bach (M.), 292.
Kronacher, 24.
Kummer (G.), 164.

Labiche, 123.
Larbey (V.), 18.
Lauzzi (F.), 272.
Lee you ya oui, 248.
Lebègue (R.), 69, 107, 108, 128.
Legrand (M. A), 118.
Lekain, 125.
Lenormand, 37.
Lessing, 134.
Lévy (E.), 92.
Lifar (S.), 297.
Linnebach, 48.
Litterscheid (R.), 299.
Livesco (J.), 33.
Lo Gatto (E.), 243.
Lorentowitz (I.), 241.
Lovarino (E,), 222.
Luergen (B.), 157.
Lugne-Poe, 244.
Lyon, 244.

Mac Cabe, 315, 316.
Mac Garry, 207.
Maduere, Voir Pidoux de la.
Maempel, 147.
Magdebourg, 150.
Magne (E.), 63.
Malherbe (H.), 137.
Manzi (A.), 221.
Mariani (V.), 44, 103.
Marini, 261.
Marivaux, 119 à 121.
Marlowe, 172 à 174.
Martinelli (C.), 34.
Matsudaira, 250.

Mattei (R. de), 104.
Mauprey (A.), 127.
Mazzoni (G.), 228.
Mehnert (L.), 80.
Melodrame, 95, 96.
Meneghino, 221.
Messiaen (P.), 181.
Metastase, 273.
Metz, 130.
Michaut (G.), 72.
Migliore (B.), 240.
Mignosi (P.), 237.
Milano (P.), 63.
Milleker (F.), 266.
Milton, 190.
Mirbeau, 230.
Molière, 109 à 113, 261.
Molnar, 254.
Montjean (C.), 73.
Morel (W.), 99, 100.
Morhardt (M.), 175.
Mortier (A.), 84.
Mouret-Lefage (F.), 131.
Muratori, 230.
Mulhbach (E.), 253.
Munich, 153, 154.
Musset (*A. de*), 121.
Muoti (M.), 232,

Netzle (H.), 286.
Nicolini (H. H.), 148
Nicoll (A.), 7, 189.
Niggemann, 287.
Nolte (F. O.), 134.
Nolva (Z.), 274.

O'Dell (G. C.), 202.
Offenbach, 122.
Orsini (N.), 270.
Ortolani (G.), 120, 224, 227.

Pace (B.), 106.
Paderborn, 159.
Page (R.), 302.
Paméla, 251.
Parker (W. R.), 190,
Pascal (R.), 186, 252.
Passeur (S.), 125.
Pavolini (C.), 29.
Pedroza (P.), 213.
Petersen (C.), 94.
Petersen (J.), 158.
Pedzold (H.), 93.
Pidoux de la Maduère (A.), 116.
Pinero, 200.
Pirandello, 231 à 237.
Piper (M.), 249.
Plaute, 105.
Ponto (*E.*), 80.
Porto (L. da), 268.
Poupe (E.), 131.
Praz (M.), 168, 192, 255.
Prodhomme (J. G.), 89, 139.
Purdia (E.), 251.

Rachel, 121.
Racine, 114, 115.
Radulescu (I. H.), 259.
Raibaud (J.), 113.
Raimund (*F.*), 162.
Rau (F.), 282.
Ray (J. A.), 201.
Raysor (T. M.), 185.
Regnard, 116.
Reichelt (J.), 80
Reinboth (G.), 239.
Resnevic-Signorelli (O.), 81.
Rho (E.), 226.
Richardson, 200.
Richebourg (E.), 75.
Ring (F.), 49.
Ritter (E.), 180.
Romanoff (*B.*), 308.
Ronga (L.), 96.
Rosi (G.), 46.
Rousseau (G.), 50.
Russo (L.), 219 à 221.

Rutz (H.), 19.
Ruzzante, 222.

Sabratha, 44, 45.
Saint-Alban, 43.
Sachs (C.), 303.
Salzer (E. C.), 271.
Samazeuilh (G.), 114.
Sanesi (I.), 218.
Sardou, 121.
Scarron (P.), 65.
Schaaber (M. A.), 178.
Schevil (R.), 206
Schlosser (L.), 238.
Schucking. (L. L.), 183.
Schuftan (W.), 292.
Schwabe (R.), 163.
Schweighofer (F.), 80.
Scribe, 121.
Scudéry, 275.
Shakespeare, 108, 175 à 187, 252, 253, 255, 257, 259, 268.
Shoemaker (W. H.), 208.
Simon (L.), 55.
Sophocle, 101, 102, 229.
Spaini (A.), 133, 231.
Spencer (P. E.), 206.
Starkie (W.), 233.
Stein (E. P.), 196.
Stritt (F.), 59.
Strohm (H K.), 160.
Szalczer (H.), 263.
Szamba (E.), 308.
Szent-Ivanyi (B. v.), 214.

Talma, 121.
Tannenbaum (S. A.), 172.
Taylor (C. G.), 117.
Tellemat (Z.), 314.
Temesvar, 266.
Thalmann (M.), 284.
Tolle (M.), 142.
Toller, 141.
Tolman (B.), 302.
Tonelli (L.), 234.
Toschi (P.), 216.
Touchard (P. A.), 6.
Toulon, 131.
Trieste, 223.
Truffier (J.), 88.

Uhlenbush (T.), 159.
Ulrich (P.), 80.

Valle (N.), 95.
Valois (N. de), 298.
Van Son (I.), 292.
Van Tieghem (P.), 1.
Velèr de Guevara, 206.
Vienne, 162, 257.
Vinson (P.), 86.
Vitruve, 41.
Vlargiu (V.), 229.

Wagner, 136 à 140, 267.
Walker (R. S.), 180.
Walleck (O.), 161.
Walton (T.), 258.
Wells (M.), 304.
Whiting (B. J.), 169.
Whitman (W.), 32.
Wichersham-Craweord (S. F.), 204.
Wiecke (P.), 80.
Wilbrandt (A.), 78.
Wilbrandt (T.), 78.
Wilcox (J.), 261.
Williams (E. E.), 115.
Williams (R. A.), 170.
Withington (R.), 166.
Wuilleurmier (P.), 42.

Zenz (R.), 283.
Zurich, 104.

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉATRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforcera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins **vingt-cinq** francs; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cinquante** francs; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins **cent** francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

A payer régulièrement et d'avance leur cotisation; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier; à prêter aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque années par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles; le vote par correspondance est admis.

L'effectif du comité directeur pourra être augmenté par décision de l'assemblée générale, selon les besoins de la société.

Le comité pourra s'adjoindre, jusqu'à concurrence du tiers de son effectif, les personnalités étrangères qui, par leur compétence, leurs travaux ou leur situation, lui paraîtraient capables de servir utilement la société auprès de leurs compatriotes.

ART. 9. — Il sera formé un comité d'honneur, composé de membres choisis par le comité directeur.

ART. 10. — Le comité choisit parmi ses membres un Président, un Vice-Président, un Trésorier, un Secrétaire et un Archiviste.

Un règlement intérieur déterminera les attributions de chacun des membres du bureau.

ART. 11. — L'assemblée générale se réunit au moins une fois l'an, dans le cours du mois de novembre, pour entendre et discuter les comptes-rendus moral et financier, élire les membres du comité, arrêter les mesures à prendre pour assurer l'action de la société pendant l'année suivante, etc...

Les dispositions de détail concernant l'assemblée générale et l'organisation de ses travaux seront prises par le règlement intérieur.

Des assemblées générales extraordinaires pourront être convoquées, soit par décision du comité, soit sur une demande écrite adressée au Président par dix sociétaires au moins.

Les convocations aux assemblées générales tant ordinaires qu'extraordinaires devront être insérées un mosi à l'avance au Bulletin de la société.

ART. 12. — La société est placée sous le régime de l'art. 5 de la loi du 1er juillet 1901 sur les Associations.

Son siège est à Paris, à l'Institut de Langue et Littérature françaises de la Faculté des Lettres.

En cas de dissolution, l'actif restant après liquidation de toutes dettes sera versé à une société poursuivant des recherches analogues et qui sera désigné par l'assemblée générale spécialement réunie à cet effet.

ART. 13. — La société s'interdit toute action ou discussion étrangère au but de ses travaux.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS